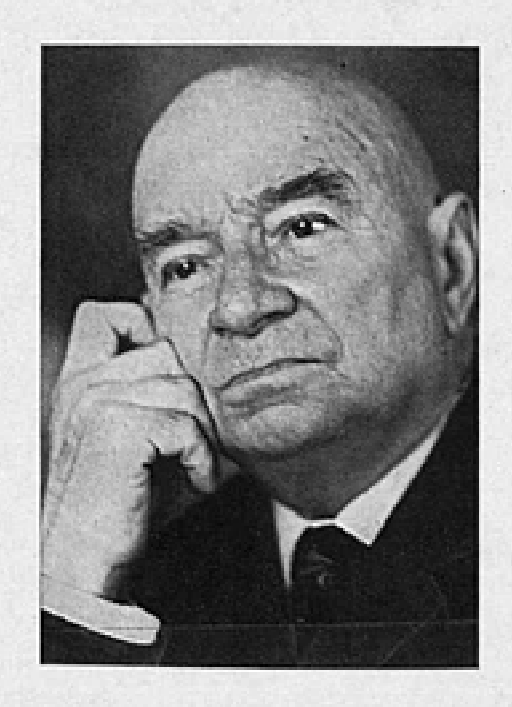
Искусство кино

12 1977

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием



Плотникова Николая Сергеевича, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР и Государственной премии РСФСР имени К. С. Станиславского, снимавшегося в фильмах «Поколение победителей», «Зори Парижа», «Семья Оппенгейм», «Ленин в 1918 году», «В людях», «Девять дней одного года», «Твой современник» и многих других.

С 70-летием



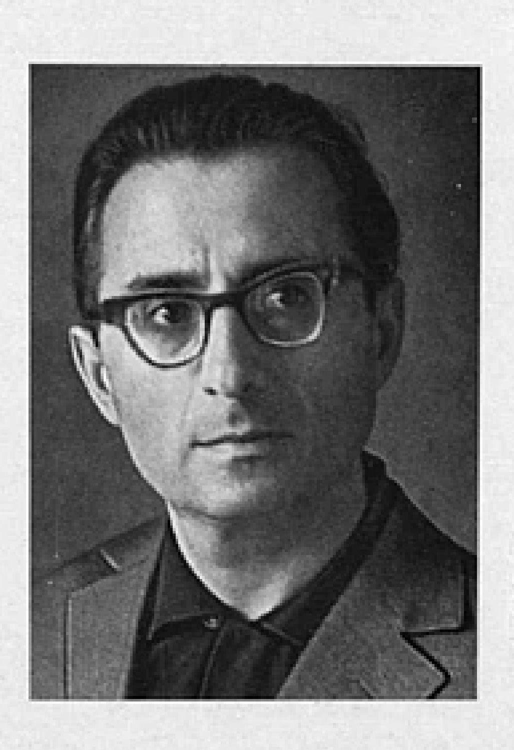
Гальперина Александра Владимировича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, снявшего фильмы «Дела и люди», «Космический рейс» (1936), «Трактористы», «Бабы», «Воздушный извозчик» и другие, автора ряда книг и статей по вопросам операторского мастерства, профессора ВГИКа, воспитавшего многих операторов советского кино.

С 70-летием



Санишвили Николая Константиновича, кинорежиссера и актера, народного артиста Грузинской ССР, постановщика фильмов «Давид Гурамишвили» (совместно с И. Туманишвили), «Весна в Сакене», «Заноза», «Куклы смеются», «Встреча в горах» и других.

С 60-летием



Ольшанского Иосифа Григорьевича, кинодраматурга, автора сценариев фильмов «Дом, в котором я живу», «Трое вышли из леса», «Первый день мира», «А если это любовь?», «Не забудь... станция Луговая» (совместно с Н. Рудневой) и других.

Искусство кино

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Вахтанг Кикабидзе в фильме «Мимино»
(режиссер Г. Данелия, «Мосфильм»)

На 4-й стр. обложки
Кадр из фильма «Освобождение Праги»
(режиссер Отакар Вавра,
производство «Баррандов», Чехословакия)

1977

12

Содержание

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Сдано в набор 19/IX. 1977. А-10742
Подп. к печати 16/XI. 1977.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆
Печ. л. 11, усл. п. л. 12,87, уч.-изд. л. 17
Тираж 54000 экз Заказ 1200
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов Московской области

М. Зараев

Председатель колхоза — человек и образ

В потоке «сельских» фильмов немало лент, посвященных личности колхозного руководителя. И это закономерно. Обращение нашей кинопублицистики к образу председателя колхоза продиктовано прежде всего тем, что именно в этой фигуре, по сути дела, олицетворяется большинство главных проблем жизни современного села — хозяйственных и социальных, нравственных и психологических. Да и эволюция председателя колхоза в немалой степени отражает историю нашего общественного развития, перемены, происшедшие в деревне за годы Советской власти. Выражая это ощущение преемственности поколений, связи времен, Леонид Ильич Брежнев говорил на III Всесоюзном съезде колхозников: «Состав делегатов съезда — это живая история коллективизации, рождения и торжества социализма в деревне».

Для каждого этапа нашего колхозного движения характерны свои особые проблемы и достижения. Спасибо шестидесятым годам! Среди многого, чем войдут они в историю нашего общества, будет и стабилизация кадров сельских руководителей. Так уж получилось, что именно в это время, три десятилетия спустя после начала коллективизации, после бурных и часто драматических потрясений военных и первых послевоенных лет на смену батраку-энтузиасту 30-х годов, демобилизованному офицеру 40-х в суровом жизненном отборе, словно сквозь сито просеивавшем и посланцев города, и выпускников сельскохозяйственных вузов, и бывалых деревенских бригадиров, в колхоз пришел хозяин, в совершенстве знающий дело, многосложное дело руководства сельскохозяйственным производством, воспитатель и экономист, организатор и вдумчивый практик. Из этих людей и сложился «председательский корпус» наших дней.

Со многими его представителями довелось мне встречаться в последние годы. И каждый раз после традиционного осмотра хозяйства, анализа цифр в бухгалтерии, после неизменной вечерней неторопливой беседы за ужином думалось о том, какого житейского ума, практической хватки, знаний и опыта требует председательская должность. В таком разговоре за скромным деревенским застольем чаще всего и происходит то самое, столь дорогое журналисту раскрытие души собеседника, достигается то познание тайных пружин жизни села, которое позволяет охватить ее во всех противоречиях, борении сил, сшибке страстей. Ведь твой собеседник — председатель и есть тот самый человек, который самой жизнью поставлен в центр событий, остро волнующих каждого из нас, независимо от того, где мы работаем и живем — в городе или в деревне. И уж если раскрылся тебе председатель, доверился, то только слушай, впитывай, запоминай его доверительный монолог, где наблюдения метки, слова характерны и точны, а личность, судьба человеческая неотделимо сплетены с судьбой села, района и, в конечном счете, страны.

Сколько раз думалось в такую минуту: «Ах, записать бы!» Но если с магнитофоном, блокнотом сесть за стол, то разговора настоящего не получится, а на память положиться не всегда можно, чаще всего на утро от беседы-исповеди остается только канва. А как передать жест, интонацию, выражение лица

твоего собеседника? Как передать ту поразительную естественность, с которой, к примеру, держится в самых разных ситуациях Прасковья Малинина, или массивность и значительность облика, «габеновскую» медлительность движений латышского председателя Эдгара Каулиньша? Как передать черты героев, которых запечатлел телеэкранный цикл «Председатели»?..

Вот мы невольно и перешли к фильмам о колхозных вожаках, о председателях. Их за последние годы создано немало. Немало среди них и хороших, где герои настолько непринужденно держатся перед камерой, что ни на минуту не возникает ощущения сделанности, наигранности, работы «на зрителя». Труд режиссера становится словно бы неощутимым в случайно подсмотренных им встречах, в «невзначай» записанных монологах...

Вот одна из таких живых зарисовок — «Председатель Малинина» (ЦСДФ). Емкие и живые монологи, пластичные монтажные переходы. Нет той ложной многозначительности, в которую легко было впасть, повествуя о жизни знаменитой крестьянки, увенчанной многими наградами и почетными званиями, руководительницы известного костромского колхоза.

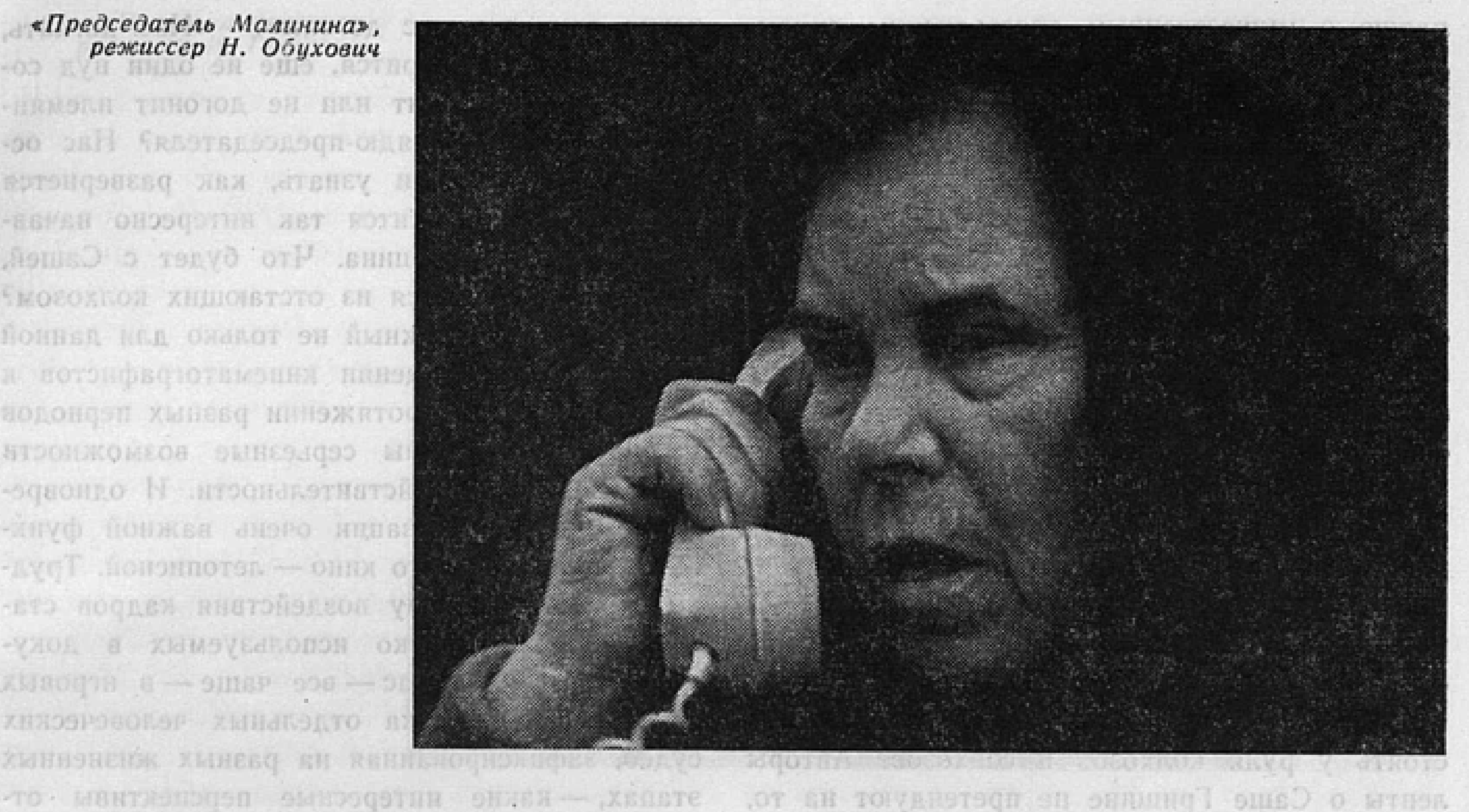
Необычны уже самые первые кадры картины. Героиню мы застаем не в кабине «газика», не в кабинете или на ферме, а... в парикмахерском кресле модного салона. Крупное, немолодое крестьянское лицо, отраженное в зеркале, гибкие парикмахерские пальцы, обрабатывающие темные пряди. Она приехала в город, она женщина и, естественно, перед торжественным собранием приводит в порядок свою прическу. С такой житейской зарисовки и начинается фильм, сразу сближая с героиней, снимая между ней и залом официальную дистанцию.

Вот она с деревенской напевностью речи рассказывает по телефону о Всемирной встрече девушек, на которую как гость она была приглашена: «Ага! Так устала, хотя и интересно все и хорошо. Но так устала просто... Ну, устала так от радости ото всей и от всего хорошего. — И неожиданно деловито: — Дуняша-то приехала?» Вот поет частушки с подругами-сверстницами за домашним застольем, угощает тортом малышей, рассказывая о своем горьком детстве. А вот выступает на трибуне партийного съезда. И всюду, во всех ипостасях образа — деревенская женщина, бабушка, общественный деятель — держится с поразительной непринужденностью, она умна и проста. Но достаточно ли полон этот образ? Отражено ли в фильме главное в жизни героини, убеждает ли она как руководитель крупного хозяйства?

Следуя основным этапам биографии Малининой, уже до войны прославившейся высокими надоями на возглавляемой ею колхозной ферме, нам показывают кадры из фильмотеки. Всесоюзная сельскохозяйственная выставка 30-х годов. Демонстрация машинного доения, бывшего тогда новинкой, предметом изучения хозяйств всей страны. Музыка Хренникова из фильма «Свинарка и пастух». Атмосфера первых лет колхозного строя. Все это необходимо в фильме, ибо связано с судьбой героини. Ну, а сейчас-то, сейчас чем живет председатель Малинина? Ведь лента не случайно названа именно так, не случайно слово «председатель» вынесено в название картины.

Где-то в монологах Прасковьи Андреевны мы узнаем, что руководит она колхозом «12-й Октябрь» двадцать пять лет, а за предшествующие двадцать лет здесь сменилось шестнадцать председателей. Услышим, что «вот и гравий доставала и разные трубы и не знаю, чего только не доставала». Все эти детали разбросаны по фильму в обрывках разговоров. Но ведь не лепится, не складывается из них картина председательского труда, председательской жизни. Подчеркнутая праздничность, торжественность многих эпизодов уводит от главного, от насущных забот сегодняшнего дня колхоза и его руководителя.

Этот сегодняшний день хозяйства может предстать перед зрителем не обязательно в развернутом во времени сюжете. В фильмах, о которых речь впереди, мы не раз увидим, как небольшая сцена, а порой всего лишь одна жизненная деталь обогащают наше представление о сельской действительности, способствуют глубокому раскрытию образа. В лен-



«Председатель Малинина», режиссер Н. Обухович

те же «Председатель Малинина» яркость и самобытность героини показана документалистами в основном в чисто внешних житейских зарисовках. А ведь высокие награды и известность пришли к ней в результате долгой и трудной работы в хозяйстве. Но как раз об этой Малининой, о председателе Малининой фильм практически ничего и не рассказывает.

Естественно, что документалистов привлекают известные и опытные руководители хозяйств. В судьбах таких людей наиболее полно отражаются закономерности и проблемы времени. Но беда в том, что проблемы эти нередко становятся как бы неощутимыми, ибо экранное повествование начинается с результата, не прослеживается сам процесс, а фильм-очерк как бы подводит итог биографии, ставит точку в уже свершившейся судьбе героя.

Но нередко живая плоть образа вырывается за рамки режиссерского замысла (в определенной мере это произошло и в фильме «Председатель Малинина»), и тогда ощущение личности рождается на экране даже и вне ситуации, вне обстоятельств, заданных сценарием.

Образ председателя одного из пензенских колхозов Александра Гришина — героя ленты «Право на доверие», выпущенной Центральной студией документальных фильмов, — не является столь выпуклым, индивидуально ярким, как экранный портрет — при всех его просчетах — Прасковьи Малининой. Да и авторы этой небольшой картины — режиссер И. Григорьев и сценарист Л. Гончаров — ставили перед собой другую задачу, чем создатели фильма о Малининой (сценарист Ф. Нафтульев, режиссер Н. Обухович). Если первый киноочерк посвящен давно сложившейся судьбе, то в другом — кинодокументалисты показывают начало биографии своего героя.

Саша Гришин (а его так и называют в картине — Саша Гришин) прямо-таки непозволительно молод для своей должности. В самом деле, видано ли, чтобы человек в 21 год руководил современным колхозом. Впрочем, во всей его начинающейся жизни есть нечто необычное, словно преждевременное. В пятнадцать лет окончил школу. В двадцать — сельскохозяйственный институт. Вундеркинд? Председатель колхоза — вундеркинд? Странное словосочетание! Да и очень уж не подходит это слово к коренастому, крепкому

парню с мужественным крестьянским лицом. Мы видим его в обычном течении колхозной жизни с ее повседневными радостями и заботами.

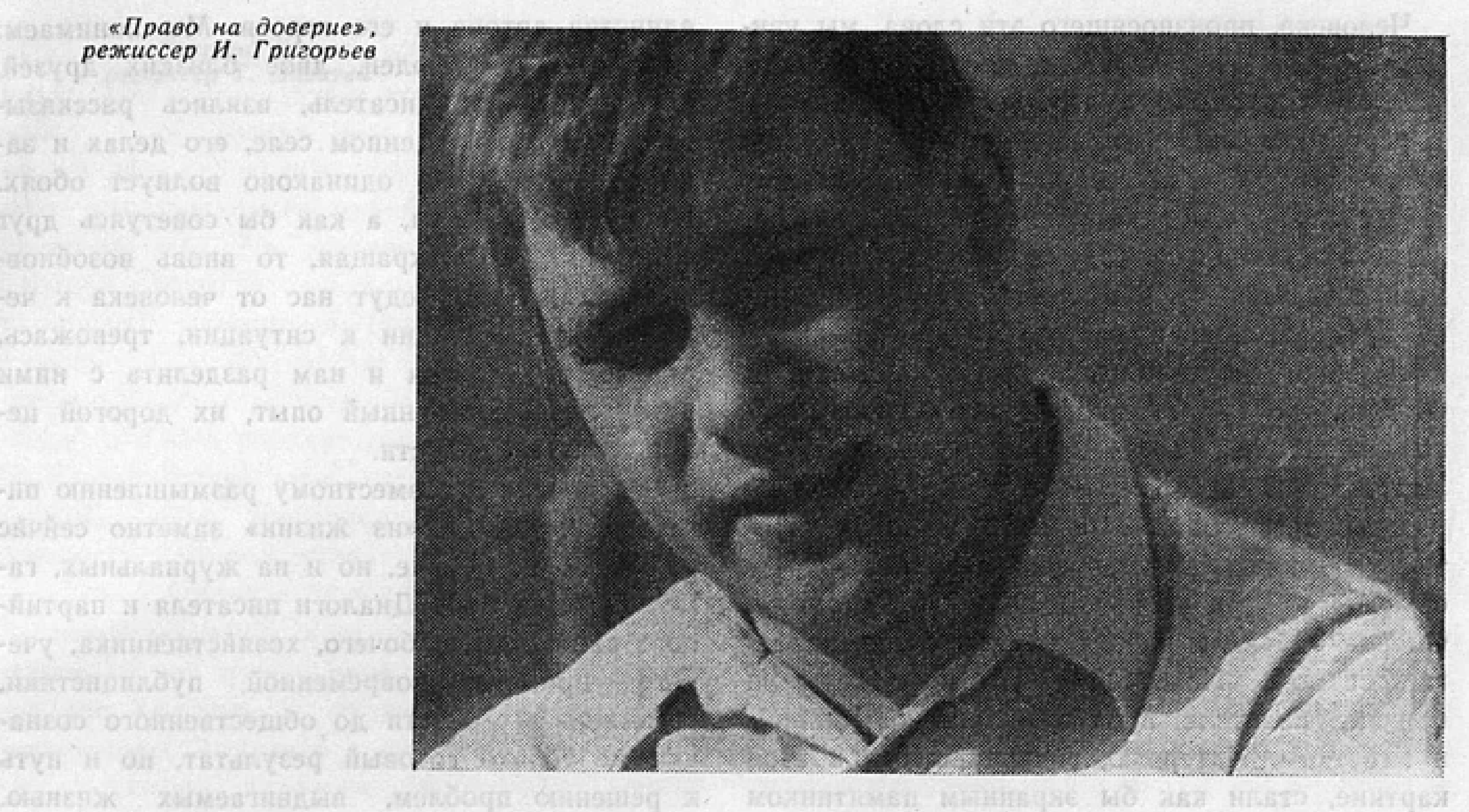
В отличие от фильма о Прасковье Малининой с его четкой композицией здесь мы имеем дело скорее со своего рода этюдами «к теме». Так стоит ли ставить в один ряд эти две столь разные по приемам картины? Думается, стоит, ибо сопоставление дает почву для размышлений о важной проблеме нашей сельской жизни — о принципах формирования «председательского корпуса».

Кому передадут свои знания и навыки руководства колхозным коллективом, накопленные десятилетиями, такие талантливые самородки, как Прасковья Малинина, принесшие с собой неоценимое богатство народного опыта, народной мудрости? Кому в будущем стоять у руля колхозов и совхозов? Авторы ленты о Саше Гришине не претендуют на то, чтобы ответить на этот вопрос во всей его сложности и остроте. Но в то же время в картине чувствуется искренняя увлеченность героем, тем материалом, который щедро предоставила авторам его жизнь. Этот материал переливается через край короткого по метражу фильма, разрушая порой последовательность, стройность мысли. Документалисты хотят успеть рассказать нам о первых шагах молодого руководителя, стремятся показать свойственную ему широту мышления, хорошее знание людей, знание земли, на которой он трудится. Авторская неуемность порой рождает скороговорку. И все-таки подобная увлеченность документалистов куда привлекательнее холодной академичности. Ведь в результате они добиваются главного: фильм несет в себе заряд важных мыслей о качествах, необходимых современному председателю, о том, каким образом можно сегодня завоевать право на доверие людей. Некоторая незавершенность ленты в данном случае искупается самим подходом к теме, свободной устремленностью картины в будущее. Фильм кончается как бы на оборванной ноте, разговором Саши Гришина с его дядей — председателем соседнего преуспевающего колхоза. «Я, дядя, в течение двух лет вас догоню». — «Нас догнать, это надо, как говорится, еще не один пуд соли съесть». Догонит или не догонит племянник-председатель дядю-председателя? Нас оставляют в желании узнать, как развернется их спор, как сложится так интересно начавшаяся судьба Гришина. Что будет с Сашей, с его выбивающимся из отстающих колхозом?

Вопрос очень важный не только для данной судьбы. В возвращении кинематографистов к своим героям на протяжении разных периодов их жизни заложены серьезные возможности для осмысления действительности. И одновременно — для реализации очень важной функции документального кино — летописной. Трудно переоценить силу воздействия кадров старых хроник, широко используемых в документальных и сейчас — все чаще — в игровых фильмах. А хроника отдельных человеческих судеб, зафиксированная на разных жизненных этапах, — какие интересные перспективы открывает она в кинопублицистике!

Разговор о летописной функции документального кино обращает нас к полузабытой идее 30-х годов — горьковскому кабинету мемуаров. Надо было обладать горьковским ощущением истории, ясным сознанием значительности происходящих перемен, чтобы понять, какую цену как для современника, так и для потомков будут иметь записи рассказов тех, чьими руками создавалось новое общество. То не были мемуары в привычном смысле этого слова, то были, скорее, своего рода куски жизни, исповеди, непереплавленные в горниле художественного творчества и поэтому особенно ценные для понимания личности рассказчика и — одновременно — всего механизма общественного развития.

В качестве беседчиков тогда выступали молодые литераторы. Для них эта работа стала великой школой жизни и искусства. Недаром один из них, писатель Александр Бек, три десятилетия спустя в статье, опубликованной в «Литературной газете», настойчиво предлагал возобновить работу над мемуарами «бывалых людей», страстно доказывая, насколько важна она для воссоздания духовного облика нашего современника. Именно об этой горьков-


«Право на доверие», режиссер И. Григорьев

ской традиции и заставляют вспомнить лучшие фильмы о председательском корпусе, а среди них, в частности, картины цикла «Председатели», созданные в объединении «Экран». Они привлекают прежде всего своей исповедальной интонацией, обусловленной личностью автора, недавно умершего писателя Георгия Радова. Когда смотришь созданные по его сценариям картины, думаешь: не о таких ли исповедях «сынов века» мечталось Горькому, не есть ли это те самые неоценимые свидетельства о времени и о себе, собирать которые призывал родоначальник социалистического реализма, — только зафиксированные не пером стенографиста, а объективом кинокамеры?

●

В праздничный день попадаем мы в белгородский колхоз имени Фрунзе. Хлеб убран, и хотя впереди еще много всяких полевых забот — и просо, и гречиха, и картофель, — главное богатство — пшеница — уже в закромах. Поэтому в еще по-летнему жаркий полдень гремит на площади духовой оркестр, а на трибуну в широких через всю грудь лентах, в необмятых воскресных костюмах поднимаются те, кто всю страду не оставлял штурвал комбайна, руль автомобиля. А вокруг празднично принаряженная толпа, на деревьях висят мальчишки. Сельский праздник — день хлебороба — вступил в свои права.

Трое мужчин стоят неподалеку от трибуны, едят крепкие летние яблоки, сочно надкусывают белую хрустящую под зубами плоть. У одного из них крупное характерное лицо, с которого и в праздник не сходит печать привычного напряжения, повседневной заботы. Словно забота застыла на его лице еще в трудные дни урожайной страды и не может сойти с него, уступив место легкой светлой улыбке, радости. А за кадром звучит голос: «Не первый год в будни, да и в праздники бываю я под Белгородом, в колхозе имени Фрунзе. И всякий раз, собираясь туда, не могу угадать, в каком состоянии духа застану Василия Яковлевича Горина».

Это говорит тот, кто ведет рассказ. И сразу же бросается в глаза: в кадре — праздник, но не о нем речь автора. Краски, звуки праздника и без него донесет до нас экран, авторская забота — о состоянии духа героя фильма — председателя колхоза.

Человека, произносящего эти слова, мы увидим не раз. Немолодой, в распахнутом пиджаке и в рубашке с расстегнутым воротом, с сосредоточенным выражением глаз, он под стать тем, о ком рассказывает с экрана. И появление его в кадре в качестве собеседника, летописца событий, свидетелями которых нам доведется быть в течение часа экранного времени, всякий раз драматургически закономерно, обусловлено самим характером фильма, его сугубо личной интонацией. Этой-то интонацией, столь свойственной очеркам Радова, его неторопливым и мужественным раздумьям о людях села, о их трудах и заботах проникнуты все три фильма цикла «Председатель», три — из двадцати задуманных. Смерть оборвала работу на полуслове, в разгар съемок. Последний фильм завершали близкие писателя по сохранившимся планам и заметкам. Интервью, сохранившиеся в этой картине, стали как бы экранным памятником Георгию Георгиевичу Радову.

Личность автора имеет в этих фильмах поистине определяющее значение. Он не репортер, интервьюирующий сегодня агронома, завтра конструктора, и не просто профессиональный беседчик, ловко направляющий монолог бывалого человека. Он — писатель, много лет наблюдавший село, живший его жизнью, болевший его проблемами, глубоко знавший его людей, связанный со своими героями многолетней дружбой. И выбор того или иного героя никогда не был для него случаем, он диктовался не только симпатиями к человеку, а обязательно еще уверенностью в том, что именно в личности, в деятельности этого колхозного руководителя ярче всего проявятся характерные закономерности сельской жизни. Отсюда нескрываемое уважение к герою, открытый выплеск на экран, в зрительный зал авторского отношения к нему. Не случайно все это воспринимается в фильмах, поставленных по сценариям Георгия Радова, не как художественный прием, а как позиция автора — участника событий.

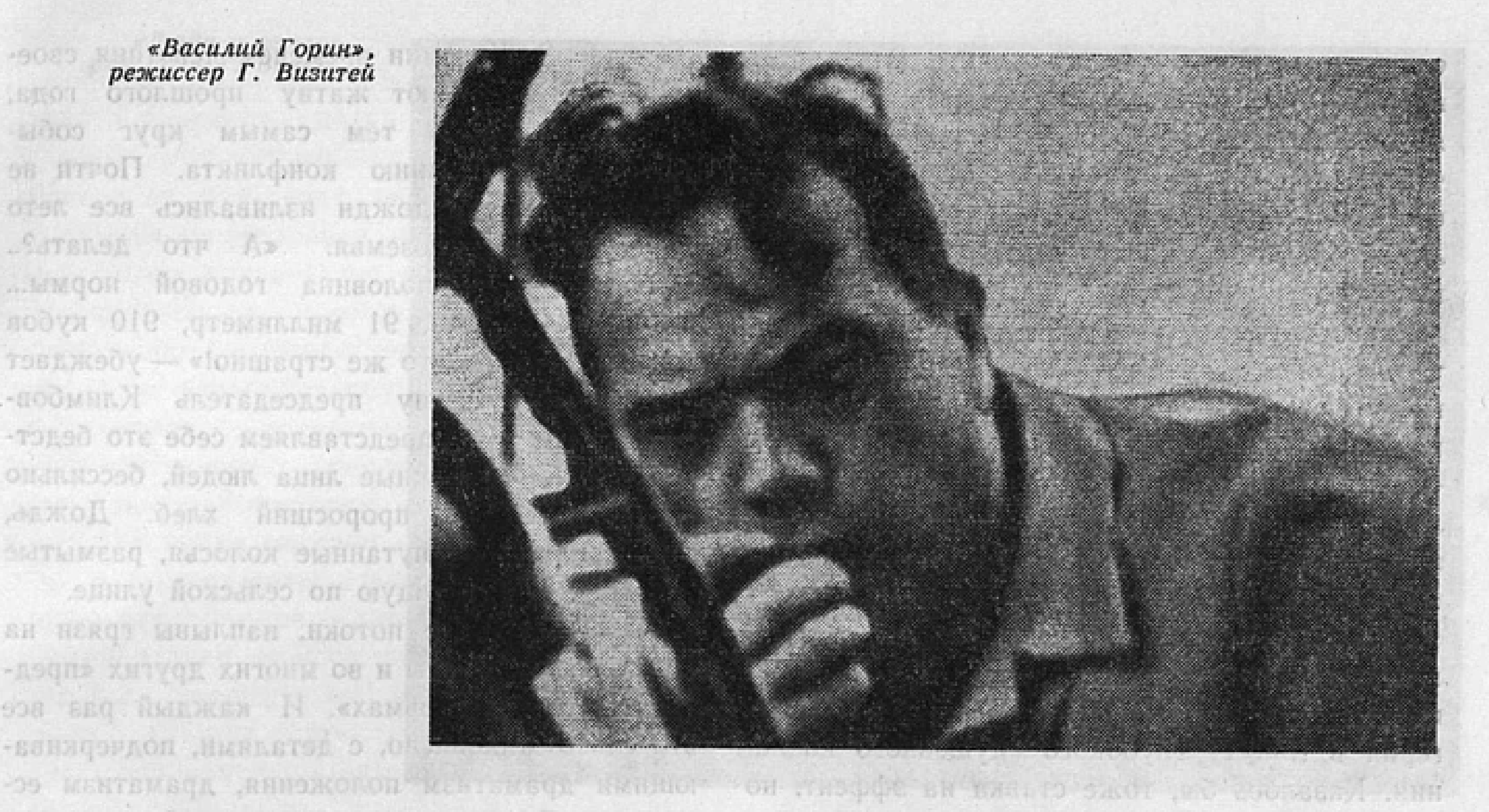
И в рассказе о Василии Горине и в очерке о Клавдии Беловой (фильм «Люди и земля») постоянным остается ощущение внутреннего единства автора и его героев. Мы понимаем: двое бывалых людей, двое близких друзей, председатель и писатель, взялись рассказывать нам о современном селе, его делах и заботах, о том, что одинаково волнует обоих. Не просто беседуя, а как бы советуясь друг с другом. То прекращая, то вновь возобновляя диалог, они ведут нас от человека к человеку, от ситуации к ситуации, тревожась, радуясь, предлагая и нам разделить с ними их трудный жизненный опыт, их дорогой ценой добытые радости.

Стремление к совместному размышлению писателей и людей «из жизни» заметно сейчас не только на экране, но и на журнальных, газетных страницах. Диалоги писателя и партийного работника, рабочего, хозяйственника, ученого — приметы современной публицистики, стремящейся донести до общественного сознания не только готовый результат, но и путь к решению проблем, выдвигаемых жизнью. И даже если такие диалоги не приводят к каким-то окончательным выводам, они полезны, они нужны, потому что побуждают к самостоятельному мышлению, к вдумчивому поиску истины. Пусть многое порой останется недосказанным, свобода размышления, естественность разговора срабатывает как катализатор общественной мысли.

В фильме «Люди и земля», прежде чем Клавдия Белова расскажет о применяемой в хозяйстве передовой агротехнике возделывания картофеля, Радов, стоя рядом с ней на том же картофельном поле и растирая в пальцах комок скудной земли, пригласит нас поразмыслить о том, как нелегко было получить на этой земле урожай. Не слишком ли «в лоб» такое обращение к зрителю, рука, назидательно растирающая сухую светлую землю? Да, конечно, проявись здесь хоть малейший пережим в интонации, неточность в слове, кадр и впрямь читался бы как прямолинейный. Но Радов не переходит эту, едва уловимую грань, и в результате эпизод, сохраняя жизненную правдивость, обретает публицистическую нацеленность, рождает ответный отклик зрителей.

Однако эффект сопереживания и соразмыш-

«Василий Горин», режиссер Г. Визитей



ления может быть достигнут и иным путем — таким, каким, например, пошел И. Богуславский — вместе с В. Улачиным сценарист, а также режиссер небольшой ленты «Земля Андрея Куприенко», снятой на Свердловской киностудии. Здесь — принципиальный отказ от традиционной формы документального киноочерка, в основе которого действие. Главный и единственный герой картины, председатель колхоза Андрей Никитич Куприенко, почти все время находясь в кадре, не принимает участия в событиях.

Собственно, их ведь и нет на экране, фильм, если можно так сказать, антисобытийный. Автор сознательно ставит героя в положение, при котором ему ничто не мешает размышлять, он словно застигает его в момент душевного самоуглубления.

Живописно и мягко снята в фильме уральская земля. Стадо на лугу, деревья, просторные поля. Андрей Куприенко ходит по этой земле, задумчиво сидит у себя в кабинете, всматривается в лица людей, с которыми проработал не одно десятилетие. И дикторский текст, который знакомым, чуть глуховатым голосом серьезно и вдумчиво читает Армен Джигарханян, доносит до зрителя движение мысли героя. Это размышления о жизни, о том, ради чего она прожита. В самом деле, ради чего он, Андрей Куприенко, пришел в голодный послевоенный год в колхоз? «Хочу вас хлебом накормить», — отвечает он на этот вопрос в фильме, как много лет назад ответил колхозникам. Этот жизненный, нравственный ориентир героя трансформируется затем в более общую и вместе с тем более личную цель:

«Хочу быть нужным людям, любимым ими». Известная декларативность воспринимается здесь как сознательный прием, за которым скрывается серьезное содержание, и в этом главный успех фильма.

Беда, однако, в том, что в этом своем экранном решении режиссер, теряя чувство меры, скоро становится жертвой избранного приема. Рассуждения Куприенко касаются не только земли и крестьянского труда. Например, мы узнаем, что любимая книга, книга всей жизни Куприенко — «Война и мир». И вот он уже ведет диалог с героями Толстого, а на экране возникают иллюстрации к роману, воссоздавшие его атмосферу, за кадром звучит музыка Моцарта. В этот момент фильм теряет достоверность, в нем появляется искусственность, нарочитость. Уж слишком афористичны декларации героя, навязчива музыка,

слишком красивы, олеографичны даже виды природы, часты, затянуты крупные планы самого председателя, демонстративна его задумчивость. Фильм настойчиво стремится убедить нас в том, во что мы и так бы охотно поверили, не будь это сказано так многозначительно, порой даже навязчиво.

Казалось бы, та же элегическая интонация, та же философская углубленность размышлений о прожитой жизни в известной картине рижского кинодокументалиста Г. Франка «След души», повествующей о председателе латвийского колхоза «Лачплесис» Эдгаре Каулиньше. Автор часто пользуется крупными, продолжительными планами, показывая массивное, значительное, исполненное силы и мысли лицо Каулиньша. Более того, он не боится даже показать слезы на глазах своего героя в минуту глубокого душевного волнения. Казалось бы, тоже ставка на эффект, но тем не менее нет ощущения неловкости, кадр этот подготовлен естественным ходом предшествовавших событий. Органично звучат в картине и размышления героя на такую отвлеченную тему, как счастье. «Дорога к счастью вьется через будни. Их часто именуют серыми и скучными, но они никогда не повторяются, они всегда приходят с новыми и новыми проблемами, ежеминутно требующими от человека решения: чему последовать — рассудку, голосу сердца или обоим вместе? В этих-то буднях человек сам и создает свое счастье».

Эти слова точно и убедительно раскрывают главную мысль фильма, его смысловой стержень.

Разумеется, характеры руководителей современных колхозов проявляются на экране не только в размышлениях, внутренних монологах. Создатели многих фильмов о «председательском корпусе», даже, пожалуй, справедливее сказать, большинства из них, ведут живой кинорепортаж о сегодняшнем дне села, его повседневных заботах и делах.

●

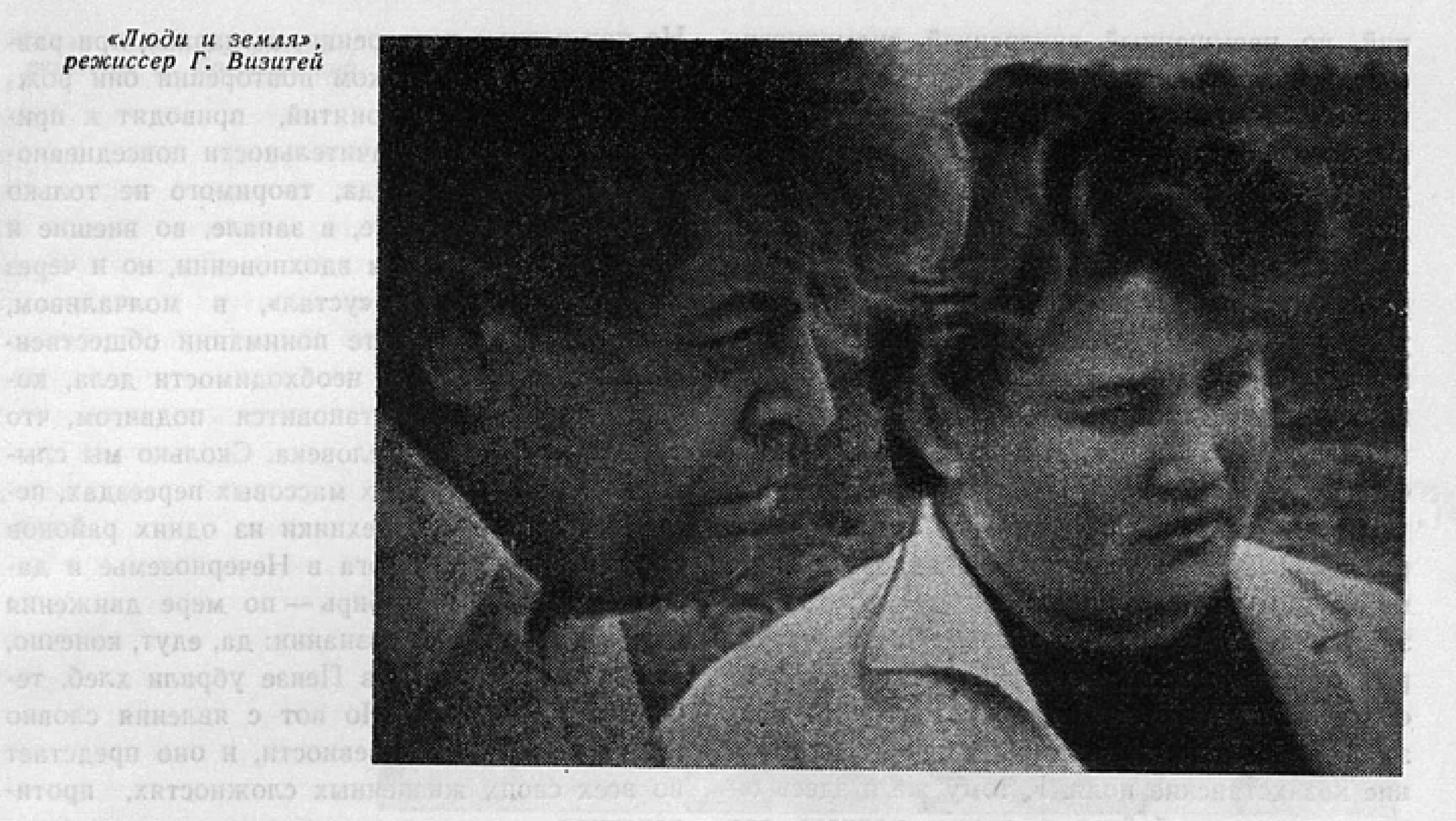
Авторы небольшой ленты «Александр Климбовский — председатель» сценарист К. Валин и режиссер Казанской студии кинохроники В. Кузьмин временем действия своего героя выбирают жатву прошлого года, сразу же очертив тем самым круг событий, основную линию конфликта. Почти не прекращающиеся дожди изливались все лето на нивы Нечерноземья. «А что делать?.. За восемь дней половина годовой нормы... Вы представляете, 91 миллиметр, 910 кубов воды на гектар! Это же страшно!» — убеждает кого-то по телефону председатель Климбовский. И мы тоже представляем себе это бедствие. Видим тревожные лица людей, бессильно стоящую технику, проросший хлеб. Дождь, разметанные, перепутанные колосья, размытые дороги. Воду, бегущую по сельской улице.

Те же ливневые потоки, наплывы грязи на полях встречаем мы и во многих других «председательских фильмах». И каждый раз все это снято живописно, с деталями, подчеркивающими драматизм положения, драматизм естественный — ведь речь идет о гибели плодов человеческого труда.

Но нет ли здесь, однако, повтора, традиционного подхода к теме — раз село, значит главная беда, главный конфликт связан с погодой? Конечно — кто этого не понимает? — пока погода главная забота, радость и печаль сельского человека. Она же и главный экзамен для земледельца. Все это, конечно, так. Но тем не менее вспоминается мне сейчас излюбленное рассуждение знаменитого курганского хлебороба Терентия Мальцева, что сетовать, мол, на непогоду — засуху или ливень — дело пустое и последнее. Когда все как по заказу: в свой срок дождит, в свой — сушит, тогда любой хозяин получит урожай. А вот взять хороший хлеб, несмотря на все капризы погоды, тут требуется подлинное искусство земледельца, настоящее умение работать с землей, людьми, техникой. Так не это ли должен был рассмотреть В. Кузьмин в своем герое? Его собственный подход к решению этой сложной и в то же время главной для хлебороба проблемы?

Как же решает документалист вставшую перед ним проблему? «В районе искали выход, — поясняет диктор, — пробовали переворачивать валки техникой, но слишком большие потери. Самое лучшее, пожалуй, единственное сейчас,

«Люди и земля»,
режиссер Г. Визитей



ворошить вот так — вручную, надежным дедовским способом». И вот на экране люди на непросохших еще полях, первые комбайны. Мы, естественно, ждем, что героя не удовлетворит такая медлительность, он найдет какой-то другой выход из положения. «Хваткий человек Климбовский... Он загорается сам и умеет зажечь других, увлечь новинкой, не боясь рискнуть. В разгар страды в одной из газет появилась заметка о приспособлении для уборки полеглых хлебов». Идет рассказ о том, как внедрили новшество, его описание. Формально эпизод вроде бы продолжает тему, отвечает на вопрос, как председатель и колхоз выходят из трудной ситуации. Но, в сущности, он, будучи заимствован из научно-популярных и технико-пропагандистских фильмов, по своей стилистике, даже лексике не идет дальше рассказа о технической новинке и ни в коей мере не способствует раскрытию характера героя. Этот эпизод по мысли — вроде бы к месту, а по средствам — чужеродне картине, не помогает раскрытию характера героя.

Авторы фильма «Василий Горин» в подобной ситуации уходят от показа конкретного опыта, стремятся передать скорее общую атмосферу уборочной страды, чем рождаемые ею проблемы. Председатель на наших глазах связывается по рации со своими помощниками, рассредоточенными по огромному хозяйству, приказывает, распекает. Диалоги не сыграны, речь льется вперебивку, а порой бессвязно. Каждая сцена насыщена нервной энергией, токи которой, исходя от председателя, заряжают коллектив колхоза. Порой, правда, экранное повествование сводится всего лишь к беглому чередованию кадров. Просчет этот не одному фильму о Василии Горине свойствен. Недостаточная выразительность кадра ощущается в ряде эпизодов и других фильмов радовского цикла. Вот как снято «испытание стихией» в фильме «Иван Гармаш». Комбайны в поле, срезаемые колосья, юноша у штурвала. На фоне этих незапоминающихся кадров пафос диктора, сам строй «фронтовых» ассоциаций текста: «В такие минуты люди забывают о себе. Ведь все для фронта, все для победы» — только усугубляют традиционность, невыразительность эпизода, при всей своей внешней приподнятости не дающего ощущения величия земледельческого труда.

Между тем иногда небольшая сцена, корот-

кий, но насыщенный внутренней драматургией диалог воссоздают это ощущение в полной мере. В уже упоминавшемся фильме «Право на доверие» есть такой эпизод. Кончается уборка зерновых — венец хозяйственного года. И в этот момент, когда, казалось бы, можно перевести дух, из области приходит разнарядка: надо выделить четырех комбайнеров для уборки урожая в Казахстане. В общем-то обычная для колхоза ситуация, и председатель Саша Гришин (а он, если вы помните, совсем молодой человек) вступает в разговор с комбайнером.

Но как непрост, мучительно непрост этот разговор! Ведь оба понимают, каково сейчас, после трудных дней и ночей страды, прямо завтра, в крайнем случае послезавтра, наскоро отремонтировав комбайн, вместе с ним ехать за тысячи километров от родного пензенского села на иссушенные солнцем бескрайние казахстанские поля. К тому же и здесь он нужен, этот комбайнер, в своем колхозе, где осенних дел еще невпроворот. Но надо, почти фронтовое «надо» стоит за смущенным и вместе с тем неотступным напором председателя. По форме, если следить только за его лексикой, он просит комбайнера, однако как просит: «Если я тебя уговорю, то придется еще, наверное, к жене тогда ехать. Да? Ну, с ней-то что? С ней чего разговаривать? Ну, понимаешь, хлеб надо взять».

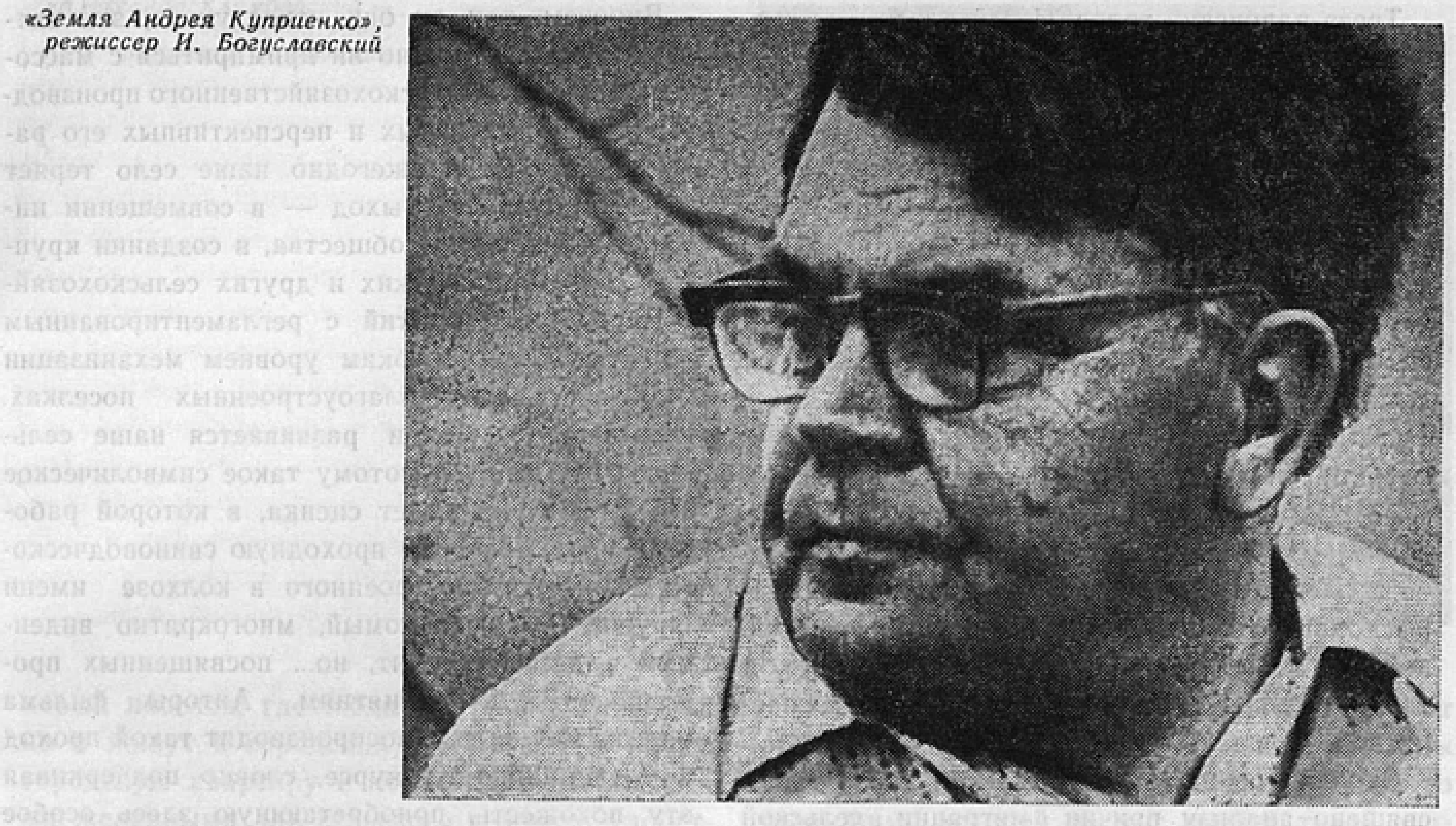
Ох, не то говоришь, Саша Гришин. Как же это с женой не посоветоваться, когда придется оставить семью на месяц, а то и больше. Но что здесь сказать?! «Мы долго там, наверное, пробудем?» — колеблется комбайнер. — «Не могу тебе гарантировать, Николай, — отвечает председатель. — Бери на свою совесть, значит, на совесть хлеборобскую».

Сколько смотрено-пересмотрено нами кадров, посвященных уборке хлеба, подобным тем, что мы видели в фильме «Иван Гармаш». Кочуют из ленты в ленту яркие огни комбайнов, тугие потоки зерна, плотные стены колосьев, падающих под ножом жатки, потные, улыбающиеся, счастливые лица. Все это — правда, все это неотъемлемые атрибуты ежегодной и самой главной в народном хозяйстве битвы за хлеб. Но при частом повторении, а главное, при равнодушном, нетворческом повторении они рождают девальвацию понятий, приводят к притуплению чувства значительности повседневного человеческого труда, творимого не только и не столько в азарте, в запале, во внешне и картинно выраженном вдохновении, но и через «не хочется», через «устал», в молчаливом, остающемся в подтексте понимании общественной значимости и необходимости дела, которое поэтому-то и становится подвигом, что требует столько от человека. Сколько мы слышали и читали об этих массовых переездах, перебросках людей и техники из одних районов страны в другие, с юга в Нечерноземье и далее на восток, в Сибирь — по мере движения страды. Мелькнет в сознании: да, едут, конечно, так и надо, сначала в Пензе убрали хлеб, теперь в Казахстане. Но вот с явления словно смыта печать повседневности, и оно предстает во всех своих жизненных сложностях, противоречиях.

При всей непритязательности разговора Саши Гришина с Николаем (сцена снята просто, без всяких кинематографических эффектов — стоят себе два человека в поле, мнутся, перебивают друг друга), при всей обыденности, я бы даже сказал, приземленности эпизода, а может быть, именно в силу этой обыденности, он открывает глубины истинных трудностей сельской действительности.

Авторы большинства фильмов о «председательском корпусе» стремятся избегать внешней занимательности, завершенности ситуаций, не пытаются трансформировать жизнь, подчинить ее воле художественного замысла. Но вместе с тем в лучших работах рождаются успешные попытки типизировать положения, в которые попадают герои, увидеть в них черты социального типа, а в коротком экранном отрезке жизни — черты процесса. Правда, тенденция к типизации иногда становится слишком уж обнаженной, навязчивой, как это произошло в фильме «Земля Андрея Куприенко».

В этой связи может возникнуть вопрос: не обедняет ли документалистику отсутствие фабульного элемента в фильмах, не ослабляет ли это зрительский интерес? Вспомним ставший


«Земля Андрея Куприенко», режиссер И. Богуславский

классическим образ Егора Трубникова из «Председателя». В какие только ситуации он не попадает!

Где же в хронике эти острейшие, на грани социальных драм конфликты в судьбах его жизненных прототипов — Василия Горина, Александра Климбовского?

Что же, честно следует признать, что документалисты еще не создали своего Егора Трубникова. Задача эта стоит на повестке дня не первый год. Ведь другим профессиям в этом смысле больше повезло на документальном экране.

Вспомним, например, экскаваторщика Коваленко из фильма «Без легенд», директоров заводов Филатова и Слюнькова из «Личной ответственности»... Но дело не только в показе судьбы на трагических сломах, крутых поворотах жизни экранных героев. У кинопублицистики есть свои самобытные возможности, позволяющие вести рассказ о человеке и без жесткого фабульного «каркаса». И поэтому будем судить разбираемые фильмы по законам жанра, с его собственными художественными средствами и способами выражения мысли и чувств. Драматургическая нагрузка каждого отдельного эпизода в документальных фильмах прочитывается в их общей связи, в диалектике развития общественных идей и проблем, насыщающих общественно значимым драматизмом личную судьбу героев.

●

Вот как, скажем, завязывается узел такого рода проблем в фильме «Василий Горин». С вертолета снятая белгородская земля. Медленно проходит в свете солнца, в наплывах облаков паутина проселков, цепочки малых деревень с полосками приусадебных участков, поля в нежно-зеленой пленке хлебов, в темной пористой зелени рощ и лесов. Пленителен этот среднерусский пейзаж, снятый свободно и лирично. Любоваться бы им...

Но не просто так, для любования показывают нам эти сельские виды. «Когда летишь над Россией в стороне от больших городов... не захватывает ли дух от внезапного прозрения? Сколько миллиардов рублей, какую уйму материала и сколько труда человеческого понадобится нам, чтобы превратить это море деревушек в такие поселки, где будет удобно жить современному советскому человеку?»

Трезв радовский голос. И пейзаж уже видится взглядом человека живущего извечными сельскими заботами, одной из главных из них — заботой о «непослушных ветрах миграции». Посмотрим на малую деревню взглядом не туриста, гостя, а хозяина. Уходит, уходит молодежь из села. Где и как ей работать в мелких поселках? На ферме с несколькими десятками коров, где никакая механизация не окупится и стало быть и подача корма, и уборка навоза, и доение — все вручную, да еще трижды в сутки, с пяти утра до семи вечера, как раз когда в клуб пойти бы, на танцы, в кино. Правда, в клуб все равно попасть нелегко, он, как и школа, больница, магазин, — в центральной усадьбе колхоза, до которой километры и километры дороги, такой живописной в летнюю сухую погоду, да еще если с вертолета смотреть, и такой мучительной в осеннюю и весеннюю распутицу.

Сколько социологических исследований посвящено анализу причин миграции сельской молодежи. Доказано, что, скажем, в областях Нечерноземья, где разбросанность и заброшенность малых деревень особенно велика, две трети уходящей из села молодежи составляют юноши и девушки в возрасте от 14 до 19 лет. Вот они в кадре фильма «Люди и земля», эти самые подростки от 14 до 19 лет. «Пока здесь остаюсь, до армии, — делится своими планами с авторами картины Володя Андреев, — а после армии куда-нибудь уеду, подальше куда-нибудь удрать. Остался бы здесь, были бы станки, машины различные, меня к ним тянет». Вслед за Володей отвечает на наш вопрос девочка из деревни Парахино: «Как-то в городе все по-другому, вечера там часто бывают, а у нас нет в клубе ансамбля, приемник только, и то пластинки ищем, ищем...»

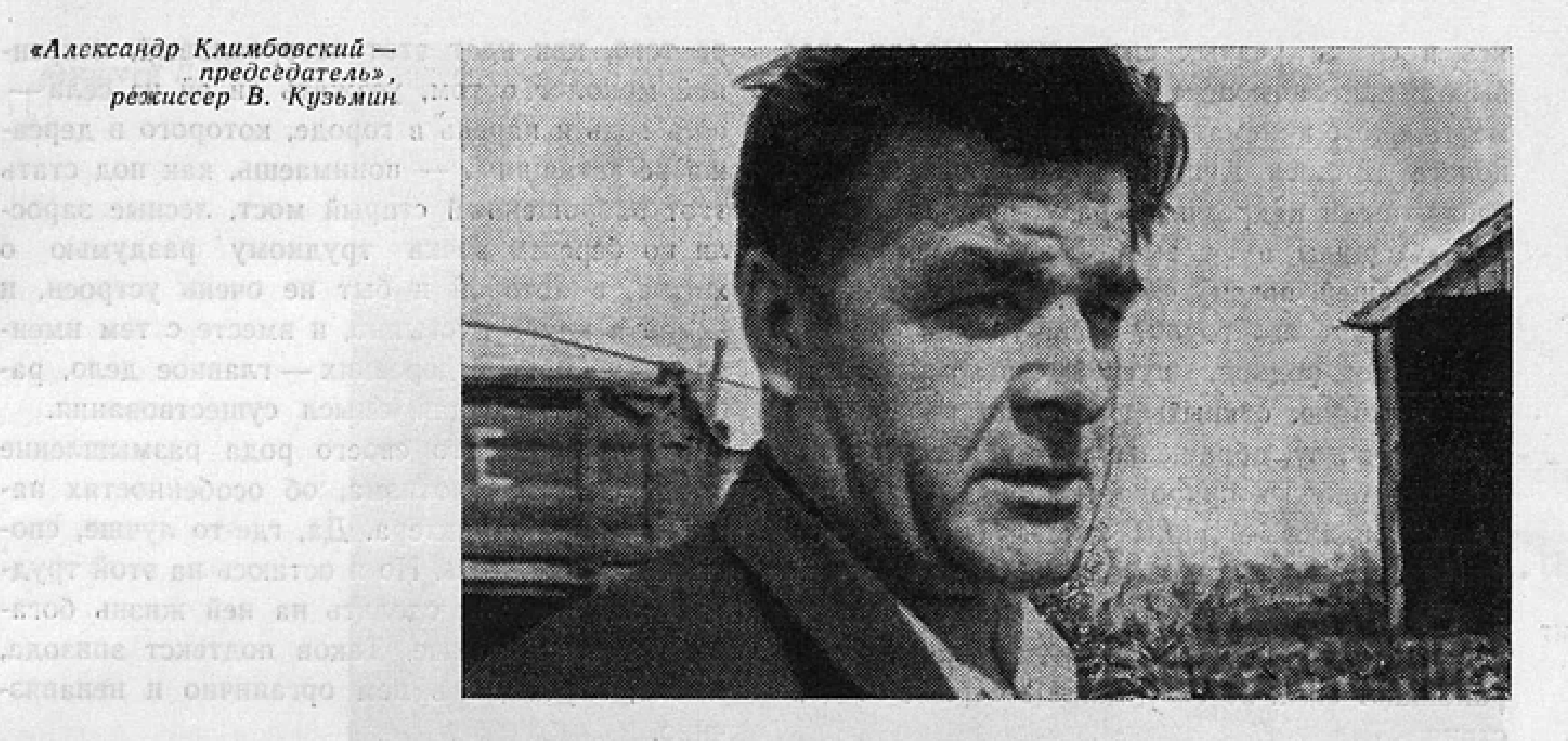
Камера задерживается на этих еще не сформировавшихся лицах, и вот уже зритель физически ощущает томление деревенского подростка по дальним краям, тяготение к городским стандартам жизни, да и многое другое, рождающее вереницу людей, идущих в фильме «Василий Горин» к автобусам с сумками, бидонами, свертками, — уезжающих после побывки у стариков к себе в город.

Впрочем, так ли они непослушны, эти ветры миграции? Можно ли примириться с массовым уходом из сельскохозяйственного производства самых активных и перспективных его работников? Ведь ежегодно наше село теряет миллион человек. Выход — в совмещении интересов личности и общества, в создании крупных животноводческих и других сельскохозяйственных предприятий с регламентированным рабочим днем, высоким уровнем механизации и современных благоустроенных поселках. По этому пути и развивается наше сельское хозяйство. И потому такое символическое значение приобретает сценка, в которой рабочая смена идет через проходную свиноводческого комплекса, построенного в колхозе имени Фрунзе. Кадр знакомый, многократно виденный в десятках лент, но... посвященных промышленным предприятиям. Авторы фильма как бы специально воспроизводят такой проход в традиционном ракурсе, словно подчеркивая эту похожесть, приобретающую здесь особое звучание. К тому же радовский голос умышленно усиливает это ощущение. «Идет на работу дневная смена, как на любом хорошем предприятии». Дает нам знать: это и есть пример социального сдвига, происходящего на селе, — дневная смена — теперь уже не в свинарнике — на сельском заводе. Ибо колхозный комплекс и есть настоящий завод с точно отмеренными граммами ежедневного привеса животных, с нормированным стандартным кормом, с оснащенными техникой цехами, завод, выдающий свою продукцию — мясо — с заданностью и точностью механизма.

Пульты, мигающие огнями, транспортеры, заводские крыши. И снова обычность, обыденность в показе предприятия словно бы городского, но на самом деле сельского, работает на главную мысль фильма — о правильности избранного партией, страной курса на индустриализацию животноводства, курса, преследующего сразу две цели: экономическую — дешевое производство мяса, и социальную — закрепление людей на селе.

Обратимся еще раз к этой социальной стороне проблемы. Миллионные прибыли, даваемые комплексом, позволяют колхозу строить

«Александр Климбовский — председатель», режиссер В. Кузьмин



новый поселок, где люди не только трудятся, но и живут в городских условиях. Мы видим городскую квартиру с новой мебелью, со всеми желанными для сельского человека удобствами — водопроводом, горячей водой, газом. О чем еще мечтать?

Стоп. Остановимся и задумаемся, ибо здесь — поворот сюжета, приглашение к размышлению. Меняется интонация фильма. Пафос заводского кинорепортажа сменяется медленно разворачивающимися видами деревенских улиц. Старики на лавочках, дети с гармошкой, почтальон у калитки. «Идет обычная жизнь, так сказать, старокрестьянского типа. Жизнь, любезная людям старшего поколения. Впрочем, есть у нее и свои прелести. Не спешите их отрицать».

Что это, идеализация патриархального деревенского быта? Ведь чуть выше автор ратовал за концентрацию малых деревень в крупные поселки, за создание сельскому человеку всех благ современного комфорта.

Но вот обитательница новой квартиры со всеми удобствами в трехэтажном доме, причем не дряхлая старушка, а женщина средних лет сбивчиво и смущенно — не подумали бы, что она невозможного желает, от добра добра ищет — с какой-то затаенной тоской говорит: «Ну, надоело... Здесь шумно, дети, люди. Хочется уже самим пожить, хозяйство какое-то иметь».

Очень точно выбран и естественно снят этот небольшой монолог. Он очерчивает контуры социальной, духовной проблемы современного села, мимо которой не мог пройти такой знаток крестьянской души, как Радов. Сельскому человеку необходим отдельно стоящий дом с усадьбой — не должны деревни превращаться в города. Комфорт комфортом, это обязательно, но и сад при доме, огород, свое небольшое хозяйство тоже обязательны. Нельзя лишать жителей сел возможности таким образом удовлетворять свою тягу к земле, обостряющуюся сейчас даже у горожан, а уж тем более сильную у коренных крестьян. Основательность быта, свойственная человеку, родившемуся в деревне, тяга к земле — все это суть слагаемые привязанности к своему селу, особенно сильно проявляющейся в среднем, пожилом возрасте.

Не стоит торопиться создавать города там, где их вовсе не нужно создавать, следует задуматься о том, как лучше сберечь человеческую связь с землей во всех ее проявлениях, осознать, что стирание грани между городом и деревней вовсе не должно уносить преимуществ и особенностей сельского образа жизни.

●

Тема связи с землей — одна из основных в фильмах о «председательском корпусе». Она проходит через многие ленты, трансформиру-

ясь в самых разных ситуациях, находя свое выражение с помощью различных средств документального кинематографа. Во внутреннем монологе Андрея Куприенко, сопровождаемом пейзажными кадрами. В размышлениях пожилой женщины в фильме «Люди и земля», не понимающей, почему ее сын уехал из села, чем приманивает его город? Она-то ни за что не покинет родной, пускай и старый дом. И уже впрямую, открытым ударом по зрительскому чувству, обращение к живущему в каждом тяготению к природе, к корневым истокам существования — виды закатов и рассветов, пшеничных полей, одинокой лошади на лугу, разбросанные по многим картинам. Снятые, как правило, тонко и лирично, эти кадры завораживают сами по себе, даже в отрыве от действия.

Думается, однако, что в обращении к этому благодатному, всегда вызывающему зрительские эмоции материалу, кинодокументалиста подстерегает опасность: не увлечься бы чрезмерно пейзажными красотами, живописными ракурсами, притягательной силой природы. Соавторы радовского цикла «Председатели» — режиссер Г. Визитей, операторы А. Беркович и П. Томашевич, как правило, подобной опасности избегают. «Работают» на действие, на мысль панорамы белгородской земли; естественно воспринимается сцена обеда механизатора Турчина в ленте «Иван Гармаш» — стол в саду, ломти свежего хлеба, дымящийся борщ; картина недолгого отдыха в полевую страду. Но вот в этом же рассказе об Иване Гармаше пауза в действии заполняется видами колхозного сада, пасеки. Крупным планом — тягучая струя меда, ягоды на солнце, девочка ест черешню. Красиво. Но и только.

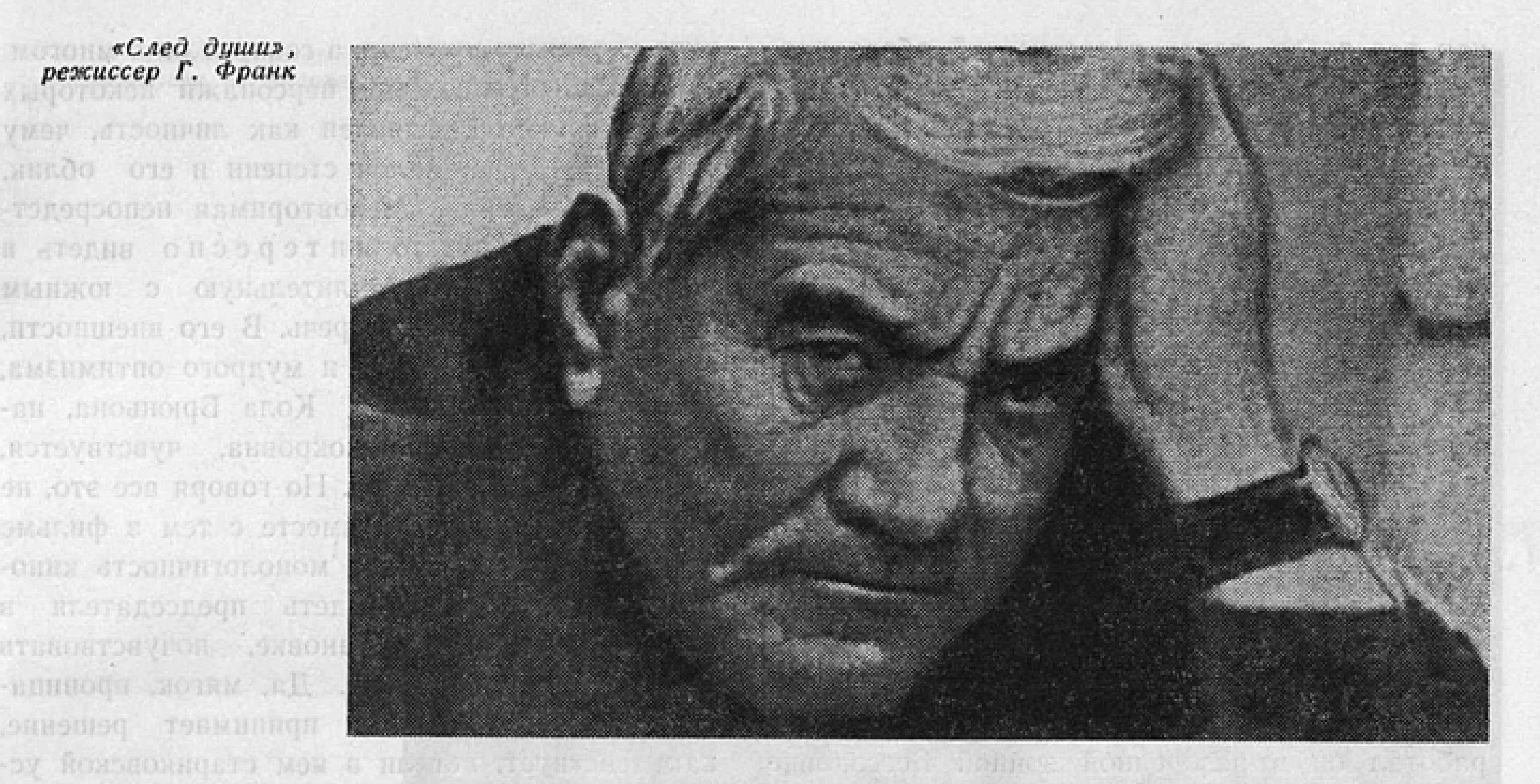
Я отнюдь не ратую за утилитарность каждого кадра. Тем более что эффект воздействия в том случае, когда пейзажные кадры удачно вплетены в общую ткань повествования, бывает подчас неожиданным и высоким. Когда молодой специалист из владимирского совхоза в фильме «Люди и земля» Надя Калинкина рассказывает о своей личной судьбе, сначала не понимаешь, почему режиссер снял ее на деревянном мосту через узкую речушку. Но по мере того, как идет этот неторопливый, искренний монолог о том, уезжать ли ей из села — есть ведь и парень в городе, которого в деревню не затащишь, — понимаешь, как под стать этот заброшенный старый мост, лесные заросли по берегам речки трудному раздумью о жизни, в которой и быт не очень устроен, и зимой в клубе пустынно, и вместе с тем именно здесь, в этих деревнях — главное дело, работа, составляющая смысл существования.

В сущности, это своего рода размышление об истоках патриотизма, об особенностях национального характера. Да, где-то лучше, спокойнее, легче жить. Но я остаюсь на этой трудной земле, чтобы сделать на ней жизнь богаче, ярче, интереснее. Таков подтекст эпизода, мысль, звучащая в нем органично и ненавязчиво.

Вообще надо сказать, что такие свойства киноповествования, как страстность, искренность, лиризм, особенно часто проявляются в фильмах, посвященных Нечерноземью. И это не случайно, ибо речь идет о проблемах края, сыгравшего особую роль в национальной истории. Ведь именно здесь, на небогатых подзолах, среди вырубаемых лесов, среди полей, где собирали по сам-две, сам-три ржи, зарождалась некогда русская государственность, крепла духовная традиция, давшая миру великую культуру.

Но открывались новые житницы; на юг, в плодородное подстепье, охраняемое от набегов кочевников, отодвигалась граница заселения; распахивались и засевались пшеницей кубанские и донские степи; на смену российскому северному льну приходил среднеазиатский хлопок, внутри страны завязывались новые экономические связи, век от века умаляя хозяйственное значение Нечерноземья. Росли города, создавалась промышленность, черпая человеческие ресурсы в основном из тех же среднерусских деревень, да и к тому же все войны проходили по ним тяжелым шагом, обездоливая особенно горько, опустошая поля, стирая с лица земли деревни. Так постепенно возникла диспропорция между уровнем экономики края и его ролью в истории, культуре народа. И потому такой глубокий взволнованный резо-

«След души»,
режиссер Г. Франк



нанс вызвало Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему развитию сельского хозяйства нечерноземной зоны РСФСР». Все поняли, Постановление это кладет начало работе, направленной на ликвидацию диспропорции, от которой так долго и тяжело страдало сельское хозяйство, население этих исконно русских земель.

Беспокойством за судьбу края, историзмом художественного мышления проникнут фильм «Завещание», снятый по сценарию Ю. Куранова режиссером В. Скитовичем на Центральной студии документальных фильмов. Об этой работе речь пойдет ниже, пока же заметим, как точно фильм концентрирует внимание на деталях, дающих возможность вести повествование о сегодняшнем дне колхоза ретроспективно. Взять хотя бы такую мимолетную подробность. Колхозные руководители останавливаются на опушке густого и довольно высокого березняка, стоят, курят, говорят о повседневных нуждах хозяйства. Думаете, обыкновенный пейзажный кадр сопровождает их разговор? Нет, мы узнаем, что до войны здесь была пашня, да еще лучшая в хозяйстве. Лес — на месте пашни?! И уже короткий председательский монолог о необходимости восстановить запущенные земли (а их так много заросло кустарником, деревьями в послевоенные годы, когда ни людей, ни техники не доставало и пахали, что полегче, а легче-то пахать песок) обретает зримость. А вместе с тем в экранном раздумье проявляется широта и государственность мышления председателя.

К сожалению, не всегда фильмы о хозяйствах и людях Нечерноземья обладают такими качествами. Лента Ленинградской студии документальных фильмов «Колхоз на Смоленщине» (сценарист и режиссер Б. Блиновский) имеет как будто бы все признаки добротной сельской картины. Все здесь есть: кадры старой хроники, демонстрация современного животноводческого комплекса, цифры, рассказ председателя. И вместе с тем фильм оставляет ощущение заданности, демонстративности. Достижение успеха здесь только демонстрируется, в целом же картина не дает представления о реальной жизни. Россыпь фактов не складывается в процесс. Как добился колхоз этих успехов, что по-человечески заботит и волнует его людей, его председателя, известного хозяйственника И. А. Денисенкова? Все это остается за кадром. Здесь, думается, сказалось неумение рассказать о хозяйстве, пропустив материал через личность, через человеческую судьбу. Между тем анализ лучших фильмов о «председательском корпусе» показывает, что удача приходит к документалисту

как раз тогда, когда человеческий образ раскрывается в сложных диалектических конфликтах, рожденных явлениями жизни, и вместе с тем не растворяется в «назывном» переплетении проблем.

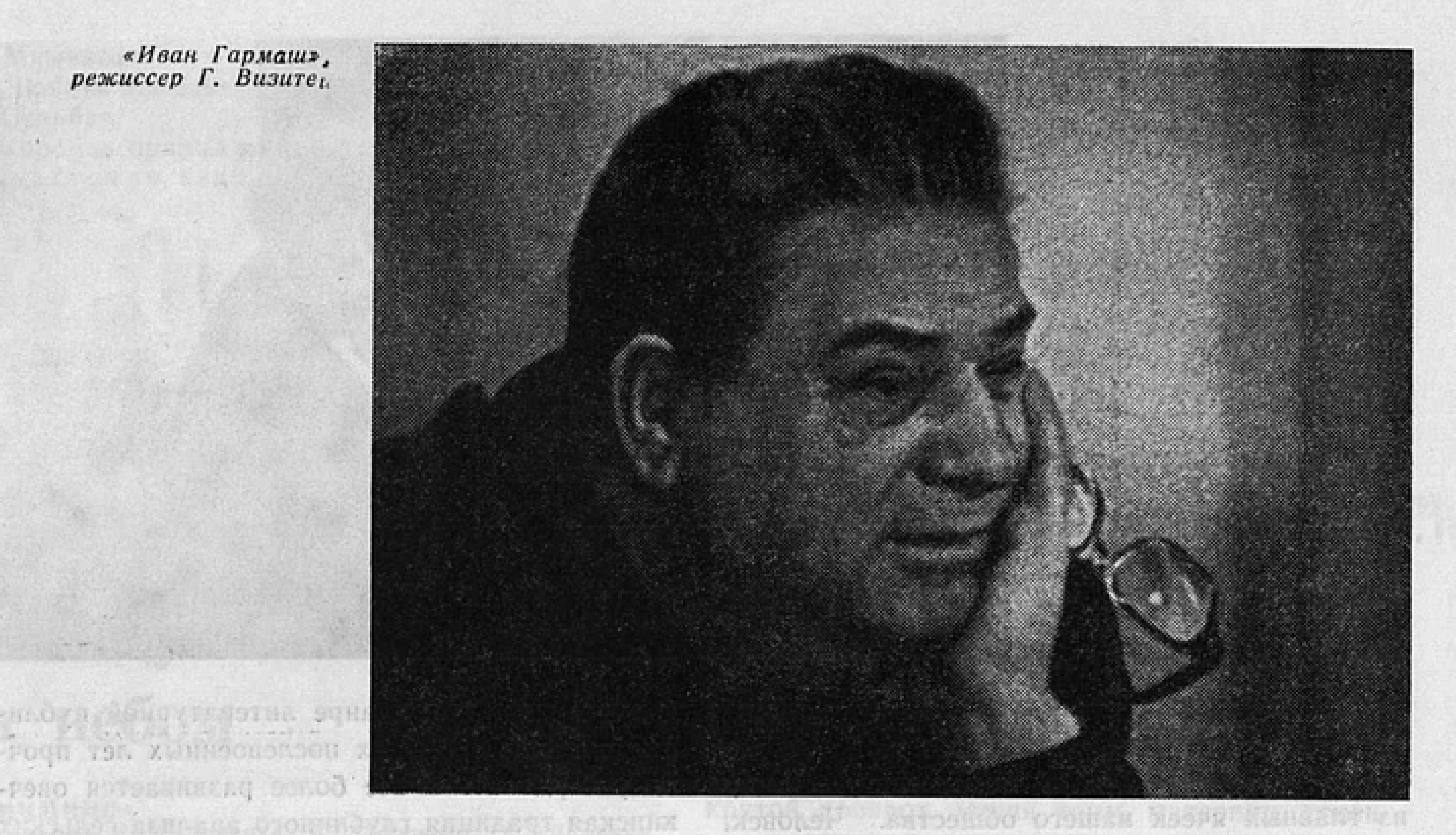
Важен точный отбор изобразительных средств, которыми пользуется документалист для раскрытия характера своего героя. Скажем, даже название фильма о белгородском председателе — «Василий Горин» — настраивает на рассказ прежде всего об этой конкретной личности, на последовательный показ фактов его личной судьбы — детства, юности, зрелости. Что же предлагает нам экран? Об анкетной стороне жизни Василия Горина мы узнаем только то, что по образованию он фельдшер. Узнаем еще — как будто вскользь, — что в первые послевоенные годы работал он в разоренной войной Бессоновке заведующим медицинским пунктом. Горин говорит об этом в тот момент, когда на экране — архивные кадры, показывающие деревню, по которой прошла война. Разрушенные дома, коровы, запряженные в сани. Тогда-то и избрали его председателем колхоза. Вот и все. Но столько ощущается невысказанного за этим лаконичным эпизодом, за тронутым волнением от горестных воспоминаний голосом Горина. И миллионы погибших в войну мужчин — цвет колхозного крестьянства, и катастрофическая нехватка опытных специалистов, коли уж фельдшера поставили председателем, и то неведомое нам сейчас чье-то прозрение, позволившее угадать в молодом фельдшере недюжинную энергию, страстное стремление восстановить и преобразить родное село.

Здесь дано такое решение биографической темы, а в рассказе об Иване Гармаше — иное, на мой взгляд, тоже удачное. Мы видим колхозного председателя в ситуации не совсем обычной. Он играет на балалайке, а ему аккомпанирует на гармони давний приятель журналист Владимир Кузьменко. Эпизод снят в доме Гармаша: сидит пожилой человек, перебирает струны и рассказывает, на чем он только не играл в детстве — на балалайке, на гармони... На всех свадьбах с малолетства был нарасхват. Вроде бы проходной кадр, всего минута экранного времени, а говорит он о многом

Гармаш больше, чем персонажи некоторых других фильмов, выявлен как личность, чему способствует в немалой степени и его облик, манера поведения, неповторимая непосредственность. Его просто *интересно* видеть в кадре, слушать его медлительную с южным придыханием образную речь. В его внешности, в образе, полном жизни и мудрого оптимизма, просматриваются черты Кола Брюньона, настолько ярка и полнокровна, чувствуется, эта человеческая натура. Но говоря все это, не могу не заметить, что вместе с тем в фильме ощущаешь и излишнюю монологичность кинорассказа, хочется увидеть председателя в иной — деловой обстановке, почувствовать *стиль его работы*. Да, мягок, проницателен, умен, но как он принимает решение, как действует, нет ли в нем стариковской успокоенности, созерцательности?

Когда сравниваешь эту ленту с фильмом о Горине, понимаешь, что в одном случае на первом плане чередование проблем, за которыми больше хочется видеть человека, в другом — яркая индивидуальность героя, но происходит некоторая потеря в широте и содержательности повествования.

Тут-то и пришло время вернуться к картине, о которой уже заходила речь. Казалось бы, чисто биографическая лента — «Завещание». Во всяком случае начало ее настраивает на исследование личной судьбы героя — директора одного из псковских совхозов Виктора Васильевича Васильева. Мы узнаем, что съемки были прерваны его смертью. Документалисты успели снять беседу с директором, записать его рассказ. Трагическое обстоятельство — смерть Васильева — изменило первоначальный замысел документалистов, теперь было решено построить сюжет картины на экранном диалоге двух людей — директора и его преемника и ученика. Окрашенное драматизмом недавней смерти, действие тем не менее властно устремлено к жизни, в будущее, свободно от элегической окраски. О чем бы ни шла речь — о дорогах, об очистке полей от камней, о судьбе крестьянской молодежи, — во всех этих повседневных заботах и проблемах утверждается


«Иван Гармаш», режиссер Г. Визитеі

преемственность дел наших современников, непреходящий характер духовных ценностей и идеалов нашего общества. Здесь нет никакой идеализации, никакого умиления. Люди в картине живут в тревогах, сомнениях, будучи нередко недовольными собой, желая, чтобы дети жили более счастливо, чем они. И тут экрану удается запечатлеть интересное явление. Жизнь, исторический опыт отцов, нравственная атмосфера, в которой происходит становление нового поколения, рождают поступки, когда дети проявляют себя более мудрыми, чем их родители. Тот же Виктор Васильевич Васильев готовил своих детей к городским профессиям. «Но как-то утром братья Васильевы, — рассказывает фильм, — сели на мотоциклы и уехали за две сотни километров в Великие Луки сдавать экзамены. Сейчас оба учатся в сельскохозяйственном институте». Они приняли это решение, когда старший Васильев был еще жив. А сегодня оно, это решение, стало лучшим памятником ему и его делу. В выборе детей Васильева — будущее Нечерноземного края. В нем, в этом решении как бы продолжается его собственный экранный портрет. Вот они мчатся по шоссе, два красивых мужественных парня в мотоциклетных шлемах. И пусть, вспоминая о своем трудном пути, Васильев подумал об ином будущем для своих сыновей, на самом деле он завещал им жизнь на этой земле — с ее радостями и заботами, завещал стать частью ее. И сыновья поняли его так, как должны были понять, как он воспитал их примером собственной жизни.

●

Обобщая путь, пройденный нашей страной за шестьдесят лет Советской власти, Постановление ЦК КПСС «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции» отмечает: «Глубочайшие преобразования осуществлены в деревне. Создано крупное социалистическое сельскохозяйственное производство... Экономическое укрепление колхозов и совхозов, постепенный перевод сельского хозяйства на современную индустриальную основу, неуклонное улучшение материальных и культурно-бытовых условий жизни тружеников села ведут к преодолению существенных различий между городом и деревней».

Глубокие преобразования, происшедшие на селе, касаются не только характера производства, условий быта, они коснулись прежде всего характера самого крестьянина, изменив об-


«Завещание», режиссер В. Скитович

раз его мышления, взаимоотношения в коллективе да, в сущности, создав на новой основе этот сельский, колхозный коллектив как одну из главных ячеек нашего общества. Человек, стоящий во главе этой ячейки, вызывает постоянный интерес. Он занимает одну из самых трудных и своеобразных должностей в государстве. Он ведь не только хозяйственный руководитель, влияние которого распространяется на людей, на коллектив в основном в рабочие часы. На селе, где труд и быт неразрывно связаны, колхозный председатель, говоря словами Радова, «и батько, и дядько, и кум, и сват, и судья, и воинский начальник»... Его личность накладывает отпечаток на все стороны сельского бытия. Вот почему отображение образа колхозного руководителя средствами киноискусства имеет столь важное общественное значение.

Художественные средства решения этой темы достаточно многообразны. Фильмы, о которых шла речь выше, свидетельствуют о творческом поиске различных экранных приемов и методов ее раскрытия. Исследование человеческого характера через актуальную хозяйственную или социальную проблему, монологический рассказ героя, жанр своеобразного фильма-автопортрета, коллективного киноинтервью, репортаж... Не все пока еще удается. Но даже и в просчетах кинопублицистов подчас можно увидеть в принципе интересные возможности.

В сопредельном жанре литературной публицистики еще с первых послевоенных лет прочно утвердилась и все более развивается овечкинская традиция глубинного анализа сельских проблем и характеров, та самая традиция, одним из лучших представителей которой являлся автор цикла «Председатели» писатель-«деревенщик» Георгий Радов.

Вот почему и хочется, чтобы в создании такой кинолетописи приняли активное участие наши сельские публицисты и писатели, обладающие, подобно Георгию Радову, богатым запасом наблюдений, общественным темпераментом, глубоким знанием сельской действительности. В Постановлении ЦК КПСС «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции» подчеркивается: «Достижению важнейших экономических и социальных целей служит аграрная политика партии, направленная на превращение сельскохозяйственного производства в высокоразвитый сектор экономики. Она является продолжением и творческим развитием ленинского коллективного плана в новых условиях».

Такой подход к проблемам сегодняшнего села, к образу руководителя колхоза и совхоза — в широкой исторической ретроспекции, в ясной исторической перспективе — предстоит глубоко освоить кинодокументалистам, создавая портрет колхозного председателя 70-х годов двадцатого века.

«Мимино»
«Любовь земная»
«Судьба»
«Корабль принял имя»
«Сказ про то, как царь Петр арапа женил»

А. Трошин

Между землей и небом

«МИМИНО»
Сценарий Р. Габриадзе, В. Токаревой, Г. Данелия. Постановка Г. Данелия. Оператор А. Петрицкий. Художники Б. Немечек, Э. Немечек. Композитор Г. Канчели. Звукооператор Е. Федоров. «Мосфильм», 1977.

— Валико, если большой самолет и твой вертолет цепью связать, кто победит?
— Цепь.

Реплика из фильма

Так и вышло, когда Валико Мизандари пересел на большой самолет. «Цепь» победила.

Об этом — фильм «Мимино». Смешливый и серьезный. Ироничный и лирический. Достоверный и условный. Современный по материалу, а еще более — по настроению. По вопросу же, который все в фильме призван скрепить, просто-таки злободневный. Кроме того, музыкальный, пластичный, с замечательными артистами. Одно слово — фильм Георгия Данелия.

И сразу, с титров, напрашивается сопоставление, в котором трудно себе отказать. Три имени среди создателей и исполнителей фильма «Мимино» — сценарист Реваз Габриадзе, режиссер Георгий Данелия, актер Вахтанг Кикабидзе, — казалось, обещают комедию в духе «Не горюй!», где почти десять лет назад они впервые счастливо соединились. Впрочем, не три имени, а четыре, потому что к композитору Георгию Канчели, написавшему музыку к «Мимино», это трио привязано с той же поры. Точнее, все пять имен, ведь армянскому актеру Фрунзе Мкртчяну, у которого в этой картине вторая по значению роль, и в «Не горюй!» досталась крохотная лукавая реплика — невозможно забыть, как грустно он ее там произнес. Если уж на то пошло, есть еще шестое имя, связывающее оба фильма: Евгений Леонов, без которого Данелия после комедии «Тридцать три» не снял ни одной картины. В «Мимино» у Леонова короткий эпизод, но много ли надо этому актеру, чтобы увлечь нас своей удивительной органичностью.

Что же выходит, перед нами впрямь повторение «Не горюй!»?

Умом понимаю, что нельзя в искусстве, да и в жизни тоже, из одного успеха сделать два. Знаю, что Георгий Данелия относится к тем художникам, которые смерть как не любят повторений, после каждой картины делают крутой поворот, меняя тему, материал, стилистику. И тем не менее... Тем не менее зритель, который во мне же (он, поди, в любом критике имеет свою автономию), встретив в титрах такое стечение имен, невольно (и с радостью!) настроился на вариант «Не горюй!».

Но ничуть не бывало. Непохожа эта лента на прежнюю. Другое в ней время: наши дни. И место действия — не только Грузия, но и Москва, а затем, подразумевается, и весь мир. В «Мимино» куда меньше, почти что и нет, той восхитительной беспечности и озорства, что проникли даже в печальные эпизоды «Не горюй!» и оставили на картине в целом свой отпечаток Однако жанр, если присмотреться, в «Мимино» тот же: полусказка, как некогда определил его для себя Георгий Данелия. И плутовской дух не вовсе отсутствует в этой картине. Он — здесь, но дремлет.

Горизонты жанра

Героя фильма, привлекательного грузина с современной профессией вертолетчика, зовут Валико Мизандари. А «Мимино», что по-грузински значит «сокол», — просто прозвище, которое прилипло к нему еще с летного училища,

стало потом его позывными. Можно бы не переводить это в фильме — сокола видно и так. Правда, немного понурого сокола, прикрывающего козырьком летной фуражки тоскующий взгляд. Ему бы расправить крылышки, да аэродром в Телави, где он работает, для этого слишком домашний. Но авторы исправят судьбу Валико. Он бросит осточертевшие рейсы в горные селения Верхней Тушетии. Кто-то другой, вместо него, станет перевозить на его вертолете школьные парты, мешки с мукой, детские коляски.

Валико не сразу заберется на желанную высоту сверхзвукового лайнера. Попадет сначала в очень смешные, одновременно и грустные, истории. Будет занимать в Москве гостиничный номер как... участник Всеевропейского симпозиума эндокринологов. В соседе по номеру, армянине с грустными глазами и открытым сердцем, он нечаянно найдет друга, который не бросит его в беде. Даже под следствием герою фильма приведется посидеть, потому что не сумеет однажды сдержаться, встретившись с мерзавцем. Но после всех его московских злоключений будет в фильме сказочный дар судьбы и сказочный же ее урок.

Герой фильма увидит широкий мир. Но почувствует вдруг, что задыхается вдали от дома.

Будут ему сниться вертолет, верный пес Зарбазан и родные. Жить, окажется, без них он не может. Даже нервным станет от тоски. И — вернется?

Суть дела, как я понимаю, не в том, вернулся ли Валико в свой Телави, важно другое: насколько ощутимее стали для него эти связи — с местом на земле, где он родился, с отчим домом, с друзьями. Взяв за основу древний мотив странствий, авторы фильма «Мимино» развернули его в современную притчу, которая, как и положено этому жанру, призвана раскрыть и поверить нашу человеческую — противоречивую, разумеется — природу.

Многое тут от притчи. И простота фабулы, развитие которой определяется в «Мимино» внешними причинами, и очевидное, программное направление ее, и известная заданность характера, что не делает его менее привлекательным, и, наконец, возвращение героя на круги своя — мысленное или действительное, это пока что не важно. «Притча интеллектуалистична и экспрессивна: ее художественные возможности лежат не в полноте изображения, а в непосредственности выражения, не в стройности форм, а в проникновенности интонаций», — замечает С. Аверинцев в «Краткой литературной энциклопедии», и это будто о «Мимино».

Еще одно обстоятельство нужно принять во внимание. Сюжет притчи всегда только по видимости конкретен, по сути же он универсален, в нем присутствует обобщающий момент, благодаря которому частный, казалось бы, случай применим к тысячам случаев во все времена и у всех народов.

В «Мимино» вечный вопрос встречает нас на пороге, во вступительной песне, которая звучит за кадром, пока на экране идут титры. Мы со вниманием читаем имена создателей и участников фильма, и некогда нам вслушаться в ее не слишком «песенные слова». Но вопрос повторяется в ней дважды, а то и трижды, так что, хочешь не хочешь, его запоминаешь.

«Чего мы ищем?» — спрашивает за кадром эстрадный голос Вахтанга Кикабидзе.

Прежде чем разбирать развернутый в целый фильм ответ, заметим, что попытки подключить сегодняшний кинематограф к вечным вопросам складываются мало-помалу в тенденцию, которая пока не нашла объяснения. Разве что это:

«По-видимому, притча еще надолго сохранит свою привлекательность для писателей, ищущих выхода к этическим первоосновам человеческого существования, к внутренне обязательному и необходимому» (С. Аверинцев).

Надолго-то надолго. Но почему сегодня, в середине семидесятых годов, к притче интерес особенный — не совсем ясно. И почему не одна литература, но и кино испытало потребность в планетарном масштабе и открытой конструктивности притчи — тоже вопрос. Как бы то ни было, на поверхности факт: притча ожила и

весьма часто находит сегодня своих писателей и режиссеров.

Хотел того Данелия или нет, притча заявила на него свои права со всеми вытекающими из этого последствиями. Отсюда и участие в его новом замысле кинодраматурга Реваза Габриадзе, которому, как известно, тоже близки сказочные и притчевые сюжеты.

Не знаю, кто из авторов сценария предложил взять в герои именно летчика, но профессия эта, согласимся, для притчи идеальна. Она реальная, современная и, что важно, мотивирует высоту, на которую притча всегда устремляется (иногда буквально — вспомним фильм «Чудаки»), чтобы с птичьего полета оглядеть разом всю землю и всю нашу жизнь, заключить их в емкую, мудрую формулу.

У каждой притчи — свое небо. Не обязательно заоблачная высь, важна любая дистанция, с которой в ином измерении предстает привычное, примелькавшееся, вся суета на земле.

Но герой «Мимино» — плоть от плоти земной суеты. Его вертолет, конечно, не арба, но служит тем же крестьянским заботам. С высоты, на какую он забирается, различимы знакомые люди, можно кому-нибудь рукой помахать или, шутки ради, кинуть в приятеля помидор. А в эфире можно встречному вертолетчику ответить, какой у тебя размер обуви и что фирменные ботинки, которые тому жмут, вряд ли подойдут и тебе.

Два полюса — земля и небо — создают то силовое поле, в котором и обретается, как видно, вертолетчик Валико Мизандари по прозвищу «Мимино».

«Мимино».
Старик — К. Даушвили,
Мимино — В. Кикабидзе



Земля Мимино

Словно подстраиваясь под характер песенки — не той, что звучала на титрах, в общем маловыразительной и незапоминающейся, а уже другой, легкомысленной, ликующей, мелодичной, с неотвязным, немного озорным на слух рефреном «чито-гврито, чито-маргалито» — вертолет то снижается, то снова набирает высоту. Кажется, нет у пилота другого дела, как наслаждаться полетом и открывающимся из кабины обзором земли.

Там, внизу, проплывают холмы и пожухлые пастбища. Голубоватые в дымке вершины гор и сбежавшая на равнину речка. В небе — облако, похожее на барашка, на земле — барашки, похожие на облака. Вон сельский приход на опушке леса, а поодаль деревенские крыши, одна над другой. Вон стая ребятишек высыпала на посадочную площадку, им ведь не терпится узнать, какое кино Валико привез.

Это начало фильма, это и место, где происходит действие его первой главы. Это, наконец, пример стиля, как бы срез его.

Экономно, даже скупо расходует изобразительные средства оператор Анатолий Петрицкий, создавая реальный образ родной земли Мимино. Ни вычурных ракурсов во вступительной панораме, ни эффектных цветовых сочетаний. Все снято вскользь, приглушенно, без педалированного любования. На видовую открытку ничего вроде не возьмешь из этой неброской, неяркой красоты. Однако именно такая, без ретуши, она будет потом сниться герою, тянуть его к себе.

Она — его жизнь, его воздух, о котором не думаешь, когда дышишь. После все отзовется в герое. Эти дома с хаотическими пристройками и облака, закрывшие перевал. Деревенская тропка, спускающаяся к колодцу, и молодая учительница Лали, подозрительно часто встречающаяся здесь Валико. Беззаботные бараны, затевающие меж собой игры, и старики с их любимым занятием — вглядываться в горизонт. А еще: редкие в ночи огоньки да тихие звуки пианино — Лали играет, а ветер их разносит над потонувшей во мгле деревней.

Валико не велеречив. Родной край он любит про себя, без слов. И на все впечатления у него один отклик: «ничего особенного». Спросит его однажды новый друг, что это, мол, значит: «чито-гврито, чито-маргалито», Валико ответит: «Птичка, птичка-невеличка, а в общем — ничего...». — «В горах сейчас, наверно, красиво! А, Валентин Константинович?» И он опять свое: «Ничего особенного»

Таким, известно, было рабочее название картины — «Ничего особенного». Потом эти слова из титров ушли, но строй картины и внутренний ее пафос они, тем не менее, определили.

Действительно, ничего особенного с героем не происходит, пока он на своей земле. Драматургия первой главы фильма микроскопична. Эскизна, но не событийна. Шутлива, но не более того. Идет череда коротких жанровых зарисовок, и мы просто смотрим и впитываем в себя повседневную жизнь героя, какая она есть, с ее заботами и невинным житейским плутовством Герою приходится одно достать в Телави, другое уладить, о третьем попросить приятеля Кукуша, чтобы тот в свою очередь еще кому-то позвонил. А в деревне к Валико все идут с просьбами. Какая-то старушка умоляет его поступиться правилами и отвезти ее корову в город, потому как здесь ее никто не купит, здесь корову «все знают».

Так поначалу выстраивается самоценный бытовой ряд, доносящий до нас с улыбкой и юмором живое обаяние непосредственной достоверности.

...Высоко в горах под звездным небом флейта поет нездешнюю мелодию, и извивается обольстительная дива в своем коронном танце живота. Восточный красавец в малиновом смокинге испытывает на рулетке судьбу. Он до смерти любит одну девушку, но ее сановный отец не желает признавать равного в малиновом красавце. И тому остается выстрелить в свое молодое опечаленное сердце.

В программе — киномелодрама под названием «Разбитое сердце». Киномеханик — Валико Мизандари. Перевод и комментарии его же.



«Мимино».
Мимино — В. Кикабидзе,
Хачикян — Ф. Мкртчян

Только ли ради шутки вкраплена сюда эта искусная стилизация? Разумеется, не только. Ее второй и важнейший план — в том восхитительном простодушии, с каким односельчане Валико внимают кинематографической сказке современной Шехерезады. У кого-то вон слеза набежала, другой от удивления раскрыл рот. А не задетых нет. Пусть схема, пусть штампы на полотне экрана. Но схема чего? Штампы какие? Любовь, скитания, слезы, доброта и нетерпимость, надежда и горькое разочарование. Все, что отпущено пережить человеку. В открытую и на пределе.

За явно шутливой, даже пародийной интонацией этого эпизода различима ностальгическая нотка — не по мелодраме, конечно (хотя и по ней тоже!), но по такой же вот открытости эмоций, по предельному их расходу в реальной человеческой жизни. И ниточка потянется отсюда дальше. Когда Валико соберется покинуть родной дом, дед отведет его в сторону и тихо изречет: «...Если встретишь его в Москве, не убивай. Знаешь, какое сейчас время — не так поймут». Не важно пока, о ком идет речь. Важно, что сказано это с грустью.

Событий же нет. Но слияние с этим человеческим миром, миром простоты и естественности, органической правдивости, уже и само по себе событие.

Ищите женщину

Если он вертолетчик и тоскует по большой авиации, то кем в этой истории может быть она? Стюардессой, конечно. И это еще не все. Стюардесса его мечты должна летать на международных авиалиниях. Такой она однажды и явилась герою — в парадном блеске, с неправдоподобно приветливой улыбкой. Ее серебристый ТУ-104, направлявшийся в Дели, по счастливому случаю (на то и жанр!) приземлился в Тбилиси как раз, когда Валико в аэропорту голландских кур грузил. Лариса Комарова задержалась возле него на минуту. Он увидел ее. Она победила.

Данелия пригласил на эту малюсенькую роль, не роль даже, а явление, Елену Проклову — для того только, чтобы в рекламной улыбке Ларисы Комаровой был максимум тепла. Другого от талантливой актрисы здесь не потребовалось, потому что, хотя есть у ее стюардессы имя, отчество и фамилия, она все же знак, не больше, в принципиально знаковой номенклатуре жанра.

Такого рода знаки режиссер вводит в «Мимино» довольно часто, порой даже играет ими, извлекая дополнительные эффекты из буффонадных несовпадений актера и представляемого им знакового персонажа. Куравлеву, например, дал произнести укоряющую реплику по-армянски, Басова заставил солировать в Большом театре, только Крамаров мелькнет здесь в своем амплуа. Все эти «выходы на публику» с их откровенной задачей во что бы то ни стало рассмешить зал содержит московская глава фильма, в принципе эклектичная, допускающая подобное смехачество. Грузинская глава, напротив, безыскусна, ровна. Разве что Лариса Комарова на минуту сойдет с аэрофлотовской щедрой рекламы на грешную землю, и тем напомнит о себе жанр, и начнет разматываться клубок интриги.

Тривиальное увлечение, запрограммированное обстоятельствами и душевным состоянием героя, обостряет его тоску по большой авиации. И тихая музыка Лали навеет ему мучительную грезу: там другая женщина, как наяву, в свою другую жизнь уходит. Уходит...

Эта чуть ноющая тишина еще немного продлится в фильме, и придет, наконец, час Валико уходить в другую жизнь.

Эпизод проводов сдержан и нетороплив. Вызывает улыбку загадочное напутствие деда. Трогает отчаянная шалость мальчугана, решившего «запереть» на цепи вертолет. Но всего пронзительнее та экранная секунда, когда Валико, поднимаясь от земли, рвет натянувшуюся цепь, и бессильный замок никчемно заболтается в воздухе.

Во всем эпизоде есть и краткость и мудрость. А главное, признаки той поэзии бытия, которая бывает глубже иного философического тезиса.

Меняется фон. И тут начинается другая картина. Герой спешит в большую авиацию и ищет встречи с Ларисой Комаровой, Ларисой Ивановной, как он ее называет. Перед нами проходит вереница маленьких новелл. В каждой — свой интерьер, свой сюжет, своя авторская интонация: юмористическая, ироническая, лирическая. Начиная с квартиры радушных москвичей, куда Валико попадает с рекомендательным письмом «от тети Нины из Тбилиси», открываются непарадные стороны столичного быта. Они — и источник приключений героя и поводы проявиться его характеру.

Основа комедийности в общем-то испытанная: национальный характер в иной среде. Тут уже, кажется, не авторы, а сама ситуация — грузин в Москве! — фонтанирует забавными положениями и оборотами речи. Знай только, пристраивай их к сюжету. Данелия и сценаристы делают это умело. Вступая в сферу такой комедийности, они часто отступают со своим жанровым заданием куда-то за рамки кадра, как бы предоставляя изображаемую ситуацию самой себе. Между тем многое, что рассказано ими в непринужденном, чуть насмешливом бытовом тоне, смыкается — парадоксально, неожиданно — с исканиями героя, придает притчевому направлению фильма дополнительные значения, делает его более полнокровным.

Впрочем, не во всех эпизодах, составляющих эту главу, характер героя накладывается на жизнь. Иногда он накладывается на пустяшный

анекдот, на недоразумение, в которых внутренний слух зрителя, чуткого к подспудному смыслу рассказываемого, не уловит никакой иной по отношению к самому событию цели.

Например, ресторанная дуэль между Валико Мизандари «из солнечного города Телави» и Рубеном Хачикяном «из солнечного Дилижана». Она забавна, даже очень. Но кроме-то забавы что?

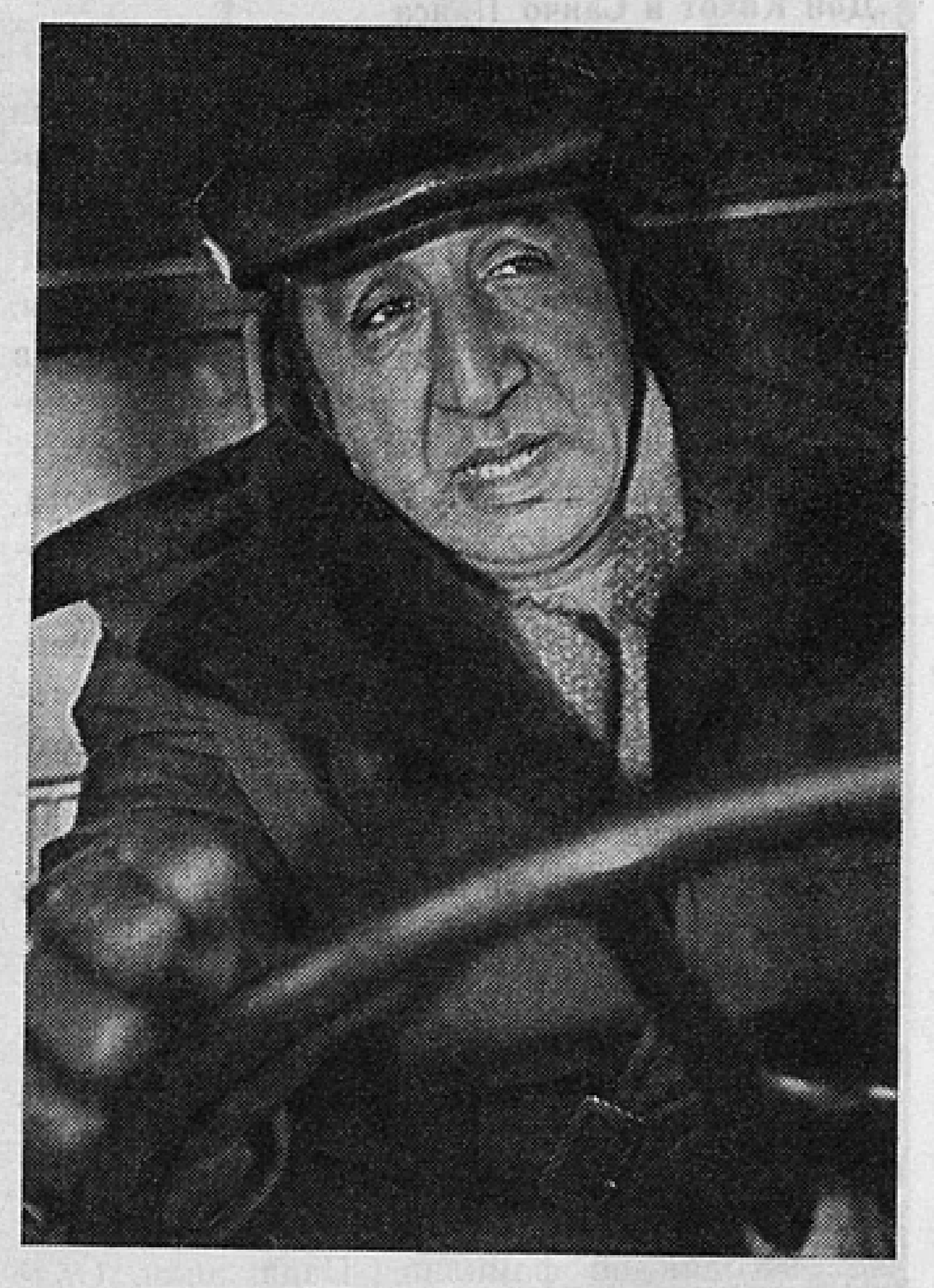
Или история с КРАЗом Хачикяна — тоже смешная и тоже ни о чем.

Похоже, фильм непредвиденно в эти эпизоды оступился и вот буксует.

Конечно, можно понять авторов, легких на выдумку. Какая-нибудь одна удачно найденная реплика рождала целый эпизод. Они прирастали один к другому. И остановиться было трудно. Но остановиться было надо. Потому что ворвалось в картину нечто не совсем предусмотренное. С точки зрения динамики, композиции — даже необязательное. С точки зрения жанра — чуждое. Данелия это обостренно чувствует, старается наверстать, сберечь целостность повествования. Но все же невольно нарушает ее, подчинившись стихии творческой импровизации. И тогда вместо образного единства и композиционной стройности появляется расслабленность, настораживающая неопределенность цели и мысли.

Но и в московской одиссее Валико есть, бесспорно есть прелестные эпизоды не на забаву только, а и на раздумье. И есть у них общая тональность, различимая на глаз и на слух.

Немалую роль играет в них, между прочим, фон, хотя не сразу его отмечаешь, настолько он затертый в своем открыточном великолепии. Но именно такой необходим московской главе фильма, привязанной к командировочному «пятачку». Вестибюль гостиницы «Россия», номер с окном на Спасскую башню, фирменный ресторан, колонны Большого театра, аккуратная церковка у въезда на Калининский проспект, панорама Лужников... А. Петрицкий, должно быть, нарочно положил рядом с камерой расхожий комплект открыток, чтобы, не мудрствуя, бестрепетно отснять по образцам дежурные планы.



«Мимино». Хачикян — Ф. Мкртчян

Но что тут самое примечательное, это то, что открыточная Москва, заглядывающая здесь едва ли не в каждый кадр, никак не сообразуется с настроением героя. Она одинаково равнодушно красива — и тогда, когда Валико еще весь в надежде, и тогда, когда надежда, увы, покидает его и им овладевают сначала беспокойство, затем растерянность и хмурость. Не на сокола — на побитого воробья он скорее походит в картинно запорошенной Москве. Весь как-то потускнел, съежился. Каток переходил — поскользнулся. Вот уж действительно: чужая земля не держит.

В этом явственном несовпадении героя с фоном и в отчетливом изменении его облика, отражающем перемену душевного состояния, — ключ к одному из главных обобщений, ради которого, похоже, и делался фильм.

Дон Кихот и Санчо Панса

Эти славные литературные имена мелькнули в некоторых фестивальных рецензиях на «Мимино» и, право, не без оснований. К Валико с его высокопоэтическим прозвищем и путеводной звездой в облике прекрасной стюардессы, с его рыцарством и добротой, по-разному в различных ситуациях проявляющимися, наконец с печалью, которую он испытает в странствии, мне кажется, идут нити от Дон Кихота. Так же, как видятся черты Санчо Пансы в водителе мощного КРАЗа Рубене Хачикяне — наивном и сметливом, щедром и лукавом, гордом за родной Дилижан и поминутно вспоминающем, какую вкусную долму умеет готовить его мама. Отношения героев имеют внутри фильма как бы самостоятельную драматургию, меняют характер и оттенки: от обиды и забавного соперничества до сильнейшей привязанности.

Наиболее ясно их древняя генеалогия проступает сквозь ткань сюжета в одной из центральных новелл московской главы фильма, образованной традиционной для притчи ситуацией: благородный Валико неожиданно встречает негодяя по фамилии Папишвили. Оказывается, о нем и было сказано загадочное слово деда. И объяснение у загадки простое: это отец племянника Валико, сбежавший от отцовства в полированные и отциклеванные московские апартаменты.

Встреча вышла неприятная — герой сорвался-таки. Убивать не убивал, но вот на люстре в передней ненависть он выместил. Хотя что она, люстра? Та же ветряная мельница. Нехороший человек Папишвили нехорошим и остался. Милицию позвал да где-то справку о нанесенных побоях купил. И суд едва не завершился несправедливым приговором.

Нравственная чуткость Валико проявляется в том, как редко и сдержанно, одним-двумя словами отвечает он на все вопросы, не желая открывать истинную причину срыва. Что-то в нем знает, чувствует, что иные вещи человек, если он человек, должен делать, но не должен выставлять их наружу, живописать их, обязан нести их в себе, один. Валико сочувствует неопытной адвокатше, пробует ободрить, а большим помочь ей не может.

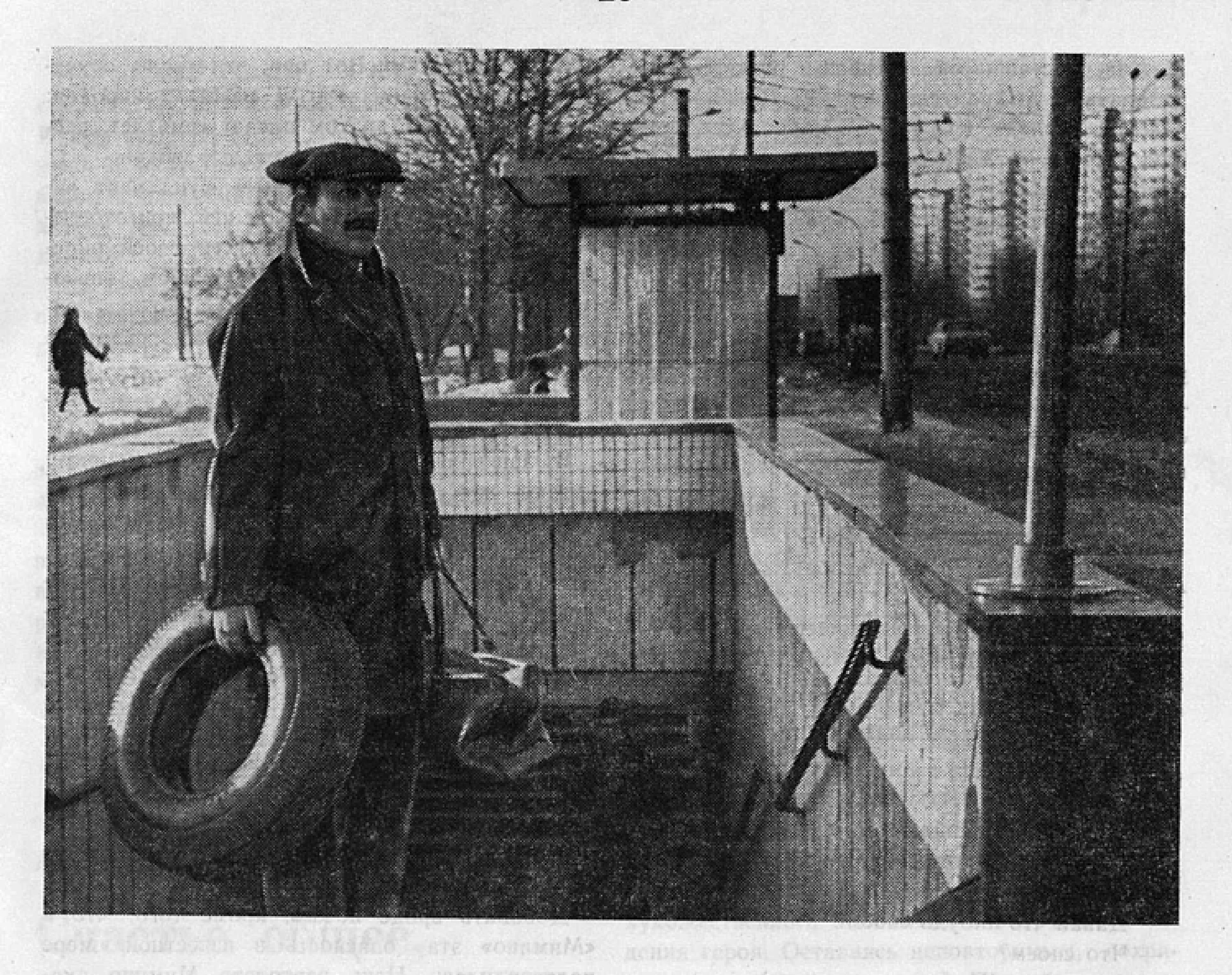
Не так ведет себя Хачикян. Истинный Санчо Панса, он готов вывернуться наизнанку, лишь бы невинного друга спасти. Заискивает перед «потерпевшим», наивничает перед судьей, ловчит. Его сбивают вопросом — он тут же меняет показание, нимало не смущенный тем, что версия его шита белыми нитками. На виду у всех делает заговорщицкие знаки подсудимому, а в ответ на прокурорскую суровость начинает охать, причитать.

Тут — поистине театр одного актера, другие только подбрасывают ему реплики. Авторы сочинили Хачикяну такую линию поведения, при которой смогло развернуться на экране это многоцветное лицедейство. Кстати, и раньше герой Фрунзе Мкртчяна лицедействовал, меняя жанры. То напускал на себя оскорбленное достоинство, когда, соревнуясь с грузином, заказывал в ресторане армянскую песню. То вынужденно играл «профессора» Хачикяна — тогда его «Здравствуйте! Проходите, пожалуйста!» звучало академически плавно, вкрадчиво. То дружески пародировал озябшего Валико, а спустя миг разве что не рыдал, отчаясь найти исчезнувший КРАЗ. Словом, Мкртчян живет в этой картине ярко, создавая характер удивительно колоритный.

Игра Вахтанга Кикабидзе если и кажется немного суше, то по той лишь причине, что динамика эмоций его героя все-таки определена притчевым заданием. Довольно жесткий рисунок роли актер расцвечивает разнообразными красками и делает это увлеченно. В его игре, как и у Мкртчяна, пульсирует жизнь. И тема фильма благодаря столь счастливому соединению актерских качеств и хорошо написанных диалогов, как говорится, перерастает самое себя, выходит на широкий круг размышлений.

Небо Мимино

Власть жанра в «Мимино» не меньше власти жизни. Согласие же их труднодостижимо. Режиссера тянет в обе стороны, и ткань часто разрывается.



«Мимино».
Мимино — В. Кикабидзе

Так, явен разрыв как раз в том месте, где под занавес в эпизоде суда открываются благородные мотивы проступка Валико. Зритель и без того понимал, что черты человеческого облика героя выдерживают суд по самому строгому, самому безотносительному счету. Поэтому, только что пережившие увлекательный театр Хачикяна, мы особенно остро реагируем — не умом, но чувством — на пресно благополучную, лишенную обертонов развязку. Морализаторство, выступившее здесь на передний план, обеднило авторскую задачу.

И дальше не все безупречно. Недостаточно изящным представляется тот поворот ключа, что вносит в судьбу Валико решительную перемену: после всех мытарств герою явилась Удача в лице Волохова — Леонова, фронтового друга его погибшего отца. С точки зрения жанра удача обеспечена мотивировками более чем надо. С точки зрения жизни эти мотивировки — всего лишь скомканная схема, и занятые в ней актеры только добросовестны.

Компенсацию, правда, приходится ждать недолго. Она из счастливых находок, хотя поучение и в ней явственно. На то ведь и притча!

Герой уже равен прозвищу. Летает за облаками и далеко. В неназванной стране он покупает для Альбертика Хачикяна надувного зеленого крокодила.

И на оставшиеся деньги решает порадовать друга по телефону. Но Дилижан не дают. А Телави... Кто же это поднял телефонную трубку в Телави, если не Кукуш, не Анзор?..

Полусказочная интрига превращается в притчевую параболу.

«— Алло, это кто?

— Исаак...

— Слушай, Исаак, запиши телефон: 5-5-20... И скажи Кукушу, чтобы он по этому телефону позвонил в Дилижан и сказал Хачикяну, что я ему на международной авиалинии крокодила купил.

— Какому Кукушу? ...Ты куда звонишь?

— Как куда звоню? В Телави...

— Вай-вай-вай, тебе перепутали. Это Тель-Авив. Израиль...

— Ну, извините. Всего хорошего.

— Подожди, подожди. Ты сам откуда?

— Я из Телави. Всего хорошего.

— ...А в Кутаиси ты давно был?

— Давно.

— Там новый мост построили, не знаешь?

— Не знаю. До свидания.

— Подожди, подожди. Знаешь что?

— Что?

— Давай что-нибудь споем!

— Что споем?

— А вот это. (Поет по-грузински.)

Валико подпевает. Исаак замолчал.

— Алло-алло. Исаак! Ты что молчишь?

— Я плачу...»

Сперва это кажется ерундовой путаницей. Однако для окончательной ее отделки авторы неожиданно кладут такой штрих, который рождает обобщенную мысль о людях, потерявших точку опоры. Как бы невзначай собирает он воедино разные варианты разлуки человека с родиной и узнает в них вечную проблему, которая не была бы вечной, если бы ее решение лежало на поверхности и просто исполнялось.

Анекдотическая, на первый взгляд, ситуация, пройдя через болевую точку, расширив и углубив содержание авторского раздумья, плавно подняла его на высоту мысли, завещанной столетиями. Вот она, эта мысль, звучащая почти одинаково у разных народов: разлучившийся с другом плачет семь лет, расставшийся с родиной плачет всю жизнь.

Однако и здесь еще только фундамент авторской мысли, последнее к ней приготовление. Сама она скажется во всей своей определенности в следующем, финальном, эпизоде, когда внезапно, от какого-то толчка, ворвется на экран под заразительный лейтмотив знакомая нам земля Мимино. Почти повторится вступительная панорама, но уже с ликованием, обостренным ностальгией.

В зрительных залах финальную панораму читают как прямолинейный, успокаивающий вывод: «Валико вернулся». И то, что она воспринимается столь однозначно, жаль.

Процитирую одного нашего прозаика, обдумавшего однажды все достоинства и каверзы притчи. «..В «притчеобразности», — замечает он, — всегда есть определенный художественный риск... Заостряя мысль, свою нравственную позицию до «притчи», оголяя их, автор может впасть в нравоучительность, дидактику, тем самым не только упрощая реальность, но и лишая свое произведение той действенности, во имя которой он мысль-то и заострял» [1].

Добавить вроде нечего, кроме того, что в «Мимино» эта опасность в известной мере подтвердилась. Цепь вертолета Мимино оказалась не метафорой внутренней привязанности героя к своей земле (как читалась она вначале), не образной формулой, охватывающей разнообразные, подчас очень сложные явления жизни, а просто знаком счастливой (хотя бы и возможной только) развязки в истории Валико. Что ж, за героя мы, безусловно, рады. Но у фильма хватило бы дыхания на иное, далекое от однозначности решение.

Есть, впрочем; в «Мимино», помимо заключительного тезиса, еще другая, более объемная, при всей своей внешней бесхитростности, мысль. Ее изрекает лукавый философ Хачикян одному непонятливому спутнику:

---

[1] А. Адамович. Горизонты белорусской прозы. М., «Советский писатель», 1974, стр. 227.

«— ...Я ему (Валико. — *А. Т.*) напишу. Он скажет: «Ва! Откуда, как адрес узнал?» И ему будет приятно. А когда ему будет приятно, я буду чувствовать, что мне тоже приятно. А когда мне будет приятно, я тебя так довезу, что тебе тоже будет приятно. Я так думаю».

Не правда ли, тут сказалась рука, вписавшая когда-то в незабываемую ленту «Не горюй!» забавный и мудрый рефрен:

« —... Не надо, друг мой, спасибо.

— Нет, это тебе, дорогой, спасибо!..»

То не слова, Валико и Хачикян по этому закону живут. И удивляются, почему иные люди его не знают.

И это-то и есть как раз тот важнейший пункт, в котором пересекаются все впечатления от фильма. Тот духовный его итог, который прежде всего, и без особого авторского нажима, западает в нас, остается в нашей памяти, в мире наших человеческих ценностей.

Н. Толченова

Счастье общее, горе общее...

«ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ»
Сценарий П. Проскурина, В. Черныха, Е. Матвеева. Постановка Е. Матвеева. Операторы Г. Цекавый, В. Якушев. Художник С. Валюшок. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор И. Майоров. «Мосфильм», 1974.

«СУДЬБА»
Сценарий П. Проскурина, Е. Матвеева. Постановка Е. Матвеева. Операторы Г. Цекавый, В. Якушев. Художник С. Валюшок. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор И. Майоров. «Мосфильм», 1977.

Каждая яркая, незаурядная судьба человеческая определяется и характером, личностными качествами и, конечно же, теми социальными условиями, от которых впрямую зависит само добро и зло в их конкретных проявлениях. Вечные философские категории укоренены в реальной жизни, в невыдуманной живой действительности. Они вырастают из реалий народного бытия.

На протяжении десятилетий развития, начавшегося сразу же вслед за Октябрьской революцией, советский кинематограф последовательно строил себя как искусство социально детерминированное, опираясь на всеобъемлющую, принятую по наследству от гениев России и многопланово развернутую философскую концепцию: «судьба человеческая — судьба народная». Здесь нашли и многообразно, талантливо выразили себя первопроходцы молодого советского киноискусства. Выразили в фильмах, которые утверждали жизнь человека как деяние, как борьбу, как подвиг, а с у д ь б у — как слияние главных нравственных черт личности с нравственным обликом народа. Выстраивая ретроспективу таких фильмов, наглядно видишь, как неотрывно прошлое нашего искусства от его настоящего. Его родовые черты нетленны: судьба героя по-прежнему отражает народную судьбу, высвечивает нравственный облик народа, народный идеал.

Масштаб души «простого» человека, ярчайше выявленный советским искусством и — прежде всего — советской литературой, думается, дал кинематографу новые мерки, новые критерии художественного понимания и творческого видения героя. Оставаясь неповторимым, сохраняя индивидуальность, свой «способ» существования в мире, этот новый герой в главном и решающем выражает собою ленинскую мысль о том, что жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Да и сама эта зависимость от общества, связанность с ним стала для советского человека за шестьдесят лет Советской власти осознанной необходимостью, великой свободой духа.

Скажем, в «Судьбе человека» С. Бондарчук, следуя шолоховскому замыслу и переводя его на язык киноискусства, показал нравственную высоту и благородство простого человека, который воюет против зла, сражается против фашизма и защищает социалистическое Отечество, отстаивая добро, потому что так он «устроен»: такова его духовная суть. В фильме «Они сражались за Родину» эта же мысль

выражена в судьбах многих, совсем разных людей — выражена на том же масштабном уровне и с той же глубиной постижения индивидуальных характеров, каждый из которых на свой лад воплощает героическое начало.

Я вспомнила о работах С. Бондарчука потому, что, на мой взгляд, на этом традиционном для народного искусства пути, как бы наново пройденном и освоенном Бондарчуком, следует искать истоки другого художественного мира. Речь идет о фильмах Е. Матвеева «Любовь земная» и «Судьба».

●

Будучи режиссером этих фильмов и исполнителем главной роли Захара Дерюгина, Е. Матвеев смело взял на себя задачу труднейшую. И, забегая вперед, скажу, что с этой задачей он справился, преодолев все те бесконечные сложности, которые выдвигала перед ним экранизация такого значительного произведения современной советской литературы, каким является роман «Судьба» Петра Проскурина. Фильм «Судьба» как бы раскрывает заново те главы романа, где крупным планом, впечатляюще даны события Великой Отечественной войны, где судьбы героев исследованы объемно и многомерно в их исторических, социальных и нравственных связях.

Существенным компонентом успеха, одержанного Е. Матвеевым — режиссером и актером, — несомненно, является то, безусловно, ощущаемое зрителем созвучие с романом, которое найдено почти во всех узловых, определяющих теперь уже и судьбу самого фильма, эпизодах, почти во всех решающих ролях... А этого, я повторяю, вовсе нелегко было добиться. Не хочу сказать, что обретение такого созвучия было главной целью постановщика Нет, конечно. Е. Матвеев взялся за экранизацию романа (сценарий написан вместе с П Проскуриным) потому, что «Судьба» оказалась для него тем материалом, который совпадал с давно вынашиваемой мечтой о народной эпопее с крупными, цельными народными характерами. И стараясь выразить близкий ему дух романа, режиссер в процессе работы пришел к созвучию фильма книге.

Роман П. Проскурина — не «сага о Дерюгиных», а эпическое полотно, запечатлевшее жизнь отнюдь не одной только крестьянской семьи. Это — рассказ о людях села, о советском крестьянстве, с трудом и болью выламывающемся из своего старого бытия и вдохновенно строящем новое, но вынужденном в самом разгаре стройки начать кровавую, навязанную ему фашизмом войну, чтобы отстоять это новое.

На прямо-таки необъятном пространстве романа, опираясь на прочную идейно-смысловую структуру, убедительную художественную композицию, ясную фабульную мотивировку, широко разветвленная семейная хроника свободно чередуется с главами психологическими, историко-философскими. В них слышится голос автора, его размышления. Порой они совпадают с размышлениями главных героев, порой звучат открытым авторским монологом. Но именно авторская точка зрения, авторская этическая позиция и скрепляет все воедино.

Начало коллективизации, один из сложнейших периодов в истории нашей страны,— вот где истоки проскуринской «Судьбы», хотя основные герои вступают на страницы романа и фильма, уже оставив эти годы за плечами. И Дерюгин и Брюханов воевали на гражданской, оба — коммунисты, побратимы, близкие друзья. Короче, и Захар Дерюгин — председатель молодого совсем колхоза, и Тихон Брюханов — секретарь райкома партии, люди зрелые, много пережившие. Их добрые отношения, их дружба и взаимопонимание складывались на такой основе, которая исключает разочарование друг в друге. Тут ничего уже не могут изменить никакие внешние обстоятельства. Но именно благодаря обоюдной вере одного в честность и искренность другого и возникает первоначальный острый конфликт. Это первый узелок, за которым, едва только мы его потянем, вытащится запутанная нитка, тоже вся в узелках, а они, когда их распутаешь, в свою очередь обнаружат новые связи, повлекут новые конфликты. И это не нарочитое усложнение сюжета, а смысловая его нагрузка, подсказанная материалом жизни. Та-



«Любовь земная».
Маня Поливанова — О. Остроумова,
Захар Дерюгин — Е. Матвеев

ков и основной принцип экранизации, не ставящей своей целью перенести на экран все фабульные линии многонаселенного романа. Е. Матвеева интересует прежде всего социальная и нравственная проблематика. А она раскрывается в главной, сквозной линии сюжета, которая поначалу выглядит камерно, завязываясь вокруг любовной коллизии.

...Тихон Брюханов, секретарь райкома, не смог отстоять Захара Дерюгина. Несмотря на позицию Брюханова, члены бюро большинством голосов проголосовали за исключение Захара из партии. Дерюгин — женатый человек, отец большой семьи, полюбил молодую девушку Маню Поливанову. У них рождается сын. Жена Захара, терпеливая и кроткая Ефросинья, обо всем знает, но молчит. Пока что молчит и деревня...

Фильм «Любовь земная», поставленный Е. Матвеевым по первой части романа, поэтично пересказывает эти события. Он, на мой взгляд, предваряет «Судьбу» — качественно во многом новую картину. «Любовь земная», где завязываются все сюжетные и конфликтные узлы, которые — в будущем — определят судьбы героев, по сути остается в пределах мелодрамы, жанра вполне достойного, но не эпического по своей природе. «Судьба» же выходит на широкие эпические просторы, и в этом смысле вторая картина Е. Матвеева по роману П Проскурина зиждется на иной эстетической основе, чем первая. «Судьба» с ее

размахом и мощью — произведение со своими внутренними законами, со своим строем. Нескрываемо возвышенный стиль, эпический склад отлично поставленных, глубоко впечатляющих народных сцен и в то же время пристальное внимание к внутренней жизни героев — все несет на себе печать раскованности, творческой свободы и щедрости (иногда даже чрезмерной) художника, наконец вполне нашедшего себя, ощутившего полностью свои возможности, свое направление в искусстве.

●

Глубина зрения, позволяющая находить новые и обязательно разные краски, приходила к Е. Матвееву по мере развития, обогащения его творческого опыта и принесла новое понимание сложной сущности простых явлений, а также и ощущение их внутренней неразрывности, их диалектической связи. Постоянная и ясно выраженная тяга Е. Матвеева-режиссера к суровой патетике, к кинематографу героико-романтическому вдруг на какое-то время, казалось, стала угрожать ему однообразием рисунка. Режиссерские подступы к «Судьбе» далеко не равнозначны, но именно «Судьбе» довелось сыграть решающую роль в творческом самоопределении Матвеева.

Сравнение двух хороших матвеевских фильмов по роману Проскурина говорит об этом совершенно недвусмысленно. Да, зрители очень сочувственно встретили «Любовь земную». И впрямь нельзя было не оценить яркую игру самого Матвеева в роли Захара Дерюгина, точную работу З. Кириенко и О. Остроумовой в ролях двух соперниц — Фроси и Мани, но фильму при всем его ярком драматизме и эмоциональной насыщенности все же не хватало тех самых народных сцен, которыми и определяется стилистика и все звучание картины «Судьба».

Каким же существенным — не только этически, но и эстетически важным — оказалось это приобретение для идейно-художественного решения второго фильма! Народ здесь — та самая творческая, духовная и жизнетворящая, среда, которая формирует характеры, складывает судьбы, направляет в борьбе, в трудностях самый ход истории, определяет нравственный долг каждого. И безошибочно раскрывает значимость личности, беря в качестве критерия такой оценки традиционную, истинно народную меру, как отношения человека с «миром», обществом.

«Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения», — это сказано Л. И. Брежневым на XXV съезде партии.

●

Каждой незаурядной, крупной личности, выведенной в фильме, свойственна подлинная в о з в ы ш е н н о с т ь духа и помыслов. Свойственна именно в силу отношения к общественному долгу — к тому живому, творческому делу жизни, которому человек отдает себя целиком, безраздельно. Непреодолимая «земная» любовь Захара Дерюгина к Мане Поливановой не противоречит цельности этой натуры — напротив, подтверждает ее, выявляет человеческую крупность Захара. «Разжалованный», снятый с должности председателя колхоза, он не тушуется, не мельчает. Дерюгин по-прежнему чувствует себя в ответе за все, и по-прежнему тянутся к нему люди.

Сама народная среда понимает и по-своему принимает отношения Мани и Захара (за исключением, разумеется, братьев Мани Поливановой). Но выразить до конца это, опять-таки сложнейшее, «приятие», понимание в фильме «Любовь земная» дано только Фросе Дерюгиной. Зинаида Кириенко выдерживает непомерную психологическую нагрузку, пожалуй что, одна за всех. Когда видишь на экране ее огромные печальные глаза, то, кажется, всем своим существом чувствуешь ее боль, ее муку... И ее прощение! Ведь она любит Захара. Любит не меньше, чем Маня. Но ей дано возвыситься до понимания того, что любовь не обязательно должна быть оплачена ответной любовью.

Впрочем, семейная жизнь Дерюгиных имеет свою предысторию. Женитьба Захара на



«Судьба». Захар Дерюгин — Е. Матвеев, Фрося Дерюгина — З. Кириенко

Фросе — то была родительская воля. Пошли дети... Захар детей очень любит. Дети вообще оправдание всей жизни для него, и жаль, что из фильмов выпал рассказ о приемыше Егорке — с рассказа об этом приемыше вовсе не зря начинается роман. Конечно, многопроблемность повествования и особенно разветвленность сюжета понуждали авторов урезать материал. Да и зритель, не читавший романа, разумеется, не заметит купюр. Ведь судим мы о фильме не по тому, чего в нем нет, а по тому, что в нем есть — каков режиссерский выбор, какова режиссерская мысль, сказавшаяся в отборе... Вот, к примеру, такой эпизод. Маня прилюдно опускается на колени перед зверски избитым ее братьями Захаром. Народ безмолвно окружает их широким просторным кольцом. И сцена эта поразит нас своим значительным внутренним содержанием. Здесь без слов сказано, молча договорено многое из того, что пришлось сократить в тексте романа.

Важен этот эпизод и для трактовки образа Мани, трудной ее судьбы... В этой сцене сконцентрированы свойственные образу черты — безоглядная смелость, внутренняя независимость и крупность личности, черты, душевно роднящие Маню с Захаром.

Тема «Любви земной» развивается и в «Судьбе», но уже не в лирико-драматическом, а в чисто драматическом ключе. В «Судьбе» есть точка, где эта интимная линия получает

звучание эпическое. В последних кадрах, когда происходит встреча Захара с полицаем Макашиным (В. Спиридонов), тот пытается унизить своего врага, с которым у него давние счеты дескать, за бабу мстишь, грош цена твоим идеалам. И Захар вдруг соглашается: да, он и правда воюет за женщину — за мать, за жену, за любимую... За Родину воюет. А она недаром матерью в народе зовется...

●

Фильм «Судьба», его образный и нравственный накал говорит об устремленности авторов к историко-философским обобщениям, к художественно емкому сопряжению жизни отдельно взятого «рядового» человека с жизнью народной; наконец, о стремлении осмыслить социальную роль такой вот будто бы обыкновенной личности в делах и борьбе народа.

Координаты личностного существования героев — и прежде всего координаты социальные — прочерчены в первую очередь судьбами Захара Дерюгина и Тихона Брюханова.

Оба они — герои из народа, выражающие идеологию советского человека, человека, которому Советская власть дала настоящее и будущее. Каждый наделен мужеством, верой в свое дело, высоким чувством ответственности за себя и других перед обществом, Родиной. Но выстраданные, выношенные черты эти в каждом звучат по-своему, облекаясь в плоть индивидуального характера. Страстный, неуемный, размашистый Захар. Сдержанный, никогда не выплескивающийся в открытую Тихон Брюханов...

Захар Дерюгин, сыгранный Е. Матвеевым влюбленно, дерзко, крупно, сразу покоряет, втягивает в орбиту своей духовной силы. Масштаб революционной, советской идеи, которую несет образ Захара Дерюгина, отвечает параметрам общенародного подвига, органично укладываясь в самые требовательные нравственные «мерки», предъявляемые т а к о м у герою.

Сыгранный Матвеевым Захар связывает, скрепляет, приводит в движение всю стихию н а р о д н о й борьбы против врага — что и составляет пафос образа. И определяет пафос картины «Судьба», выявляя ее гуманистическое начало.

«Вы, сынки, не поминайте лихом», — скажет Захар перед боем... Едва живой, без сознания попадает он в плен. Но разве оказаться в плену для него, советского воина, означает покориться, сдаться? Нет, продолжается борьба, только еще более тяжкая и мучительная. Побег за побегом совершает Захар. И, наконец, приходит к своим — к партизанам.

Захар Дерюгин — именно та фигура, которая олицетворяет наше Отечество, его народные традиции, его патриотический дух.

Счастье общее, горе общее
У моей земли и у меня...

Так поется в песне, написанной специально для фильма поэтом Р. Рождественским.

Образ Тихона Брюханова, которого играет Юрий Яковлев, трудно принять сразу. К нему надо приглядеться, чтобы постичь его внутренне. Кажется, Ю. Яковлев и сам временами чувствует разлад со своим персонажем, несовпадение своих актерских «данных» с «данными» своего героя. Порою он вроде бы и может быть таким, каким нам его показывают, но все-таки полное внутреннее совпадение, сопряжение визуального с воображаемым происходит далеко не сразу. Брюханов — Яковлев, думается, излишне заторможен, излишне рационален. Духовные его возможности в «Любви земной» нам, пожалуй, только обещаны. Полностью же они не до конца будут раскрыты даже и в «Судьбе», хотя здесь, как уже сказано, все напряжение событий, весь их масштаб достигает наивысшей точки.

Герой Яковлева принимает самое активное участие во всех драматических событиях, какие происходят и в «Любви земной» и в «Судьбе». Но, участвуя в них действием, поступком, он долго остается как бы закрытым для нас духовно. Словно создатели фильма решили, что главное в Брюханове — это его неизменная выдержка, постоянное и твердое умение скрывать свои чувства от всех людей, в том числе, увы, и от зрителей. А ведь эмо-

циональность самого актера, не говоря уж о мастерстве, не нуждается в доказательствах. Тем непонятнее ощущение не то что вялости или, скажем, ординарности героя, нет, конечно, но — отсутствия необходимого для роли постоянного внутреннего огня. Горения.

Некоторая холодноватость, замкнутость Брюханова делает ненужными, даже неправдоподобными, скажем, ромашки в его партизанской землянке. Они, увы, вызывают ощущение, пусть мимолетное, неточности «попадания». Тем более что есть эпизоды (в частности, тот, где Брюханов узнает, что его жена Катя расстреляна гитлеровцами), в которых у Яковлева появляется та самая вспышка, тот искровой разряд, что немедленно мощным импульсом передается зрителю; тут актер полностью сливается с ролью.

Образ Кати, созданный В. Заклунной, должен по мысли авторов внести дополнительные обертоны в линию Брюханова. Поздняя любовь человека, не созданного для личной жизни, ведь это революция в душе человеческой! И вот Катя в руках фашистов. Она осталась в городе, в неуспевшей эвакуироваться больнице, где работала главврачом. Но и теперь Брюханов всячески старается подавить, зажать, скрыть ото всех свою мучительную тревогу. Свою беду. А нам хочется иного: пусть бы он нам раскрылся! Пусть бы зритель увидел его страдание, боль, ярость... Брюханов же как бы стыдится своих чувств. Впрочем, может быть, это в известной мере черта сурового военного времени? Но и тогда краска образа недостаточно осмысливается в плане внеличностном. Кажется даже, что режиссер иной раз испытывает необходимость в том, чтобы компенсировать образ с помощью ретроспекций, кадров-воспоминаний подчеркнуто лирического звучания.

Правда, важнейшая сцена в квартире у Анисимова, где Брюханов получает трагическое известие, — одна из лучших в фильме. Здесь ситуация как бы «двойной мышеловки». В соседней комнате рядом с Анисимовым, якобы с радостью спасающим от немцев случайно укрывшегося здесь Брюханова, находится главарь полицаев Федька Макашин, а дом в



«Судьба».
Фрося Дерюгина — З. Кириенко

это же время оцеплен партизанами. Однако напряжение достигается не «детективным» характером действия, а сложностью борьбы, той «игры», которая совершается вот сейчас, на наших глазах и которую еще долго будет вести Анисимов—уже после того, как закончится война...

В. Самойлов в роли Анисимова создает образ убежденного, цепкого, коварного идейного врага, хорошо владеющего искусством надевать и менять личину. И напрасно Лиза, жена Анисимова — ее точно и мягко играет И. Скобцева — убеждает мужа, что Россия давно уже потеряна для дворянства, вообще для «господ», Анисимов фанатично верит, что придет его день, он как бы вынашивает свою ненависть к Советской власти и добровольно приходит к оккупантам с предложением услуг. Правда, он пытается идейно отмежеваться от фашизма — в разговоре с Макашиным. Но тот в своей кулацкой злобе откровенней, проще.

Его лютая ненависть не допускает никакой «дипломатии», и он не понимает, куда клонит Анисимов. А Анисимов (В. Самойлов в этой сцене особенно ярок) хорошо знает, что такое фашизм и что сулит он России. Знает и то, что, вступив в сговор с фашистами, он предал Родину, как ни старался убедить себя в том, что его пособничество гитлеровцам — всего лишь тактический маневр.

Авторская мысль ясно читается в этом эпизоде. Она проста и состоит в том, что враг Советской власти остается ее врагом, даже если и прикрывается любовью к Родине. Режиссерское решение сцены направлено на то, чтобы снизить патетику Анисимова.

Гитлеровцы показаны в фильме как палачи, убийцы, насильники. И хотя их вторжение в деревню Густищи начинается как будто бы с заигрывания с крестьянами, но с самого начала в этой игре ощутимо нечто звериное. Это — кровавая игра. И кровь прольется. Фашисты сорвут флаг над сельсоветом на виду у оторопевших колхозников, а девчушка его схватит, прижмет к себе и с криком «мама!» будет отбиваться от обступивших ее немцев. Девчонка, школьница один на один с гитлеровской машиной уничтожения! С этой первой жертвы начнется для жителей Густищ война.

Но ведущий контрапункт «Судьбы» — массовые сцены. Проводы на фронт, военнопленные в наспех организованном концлагере, массовое уничтожение военнопленных, по двое впряженных в борону, которую чья-то дьявольская мысль решила использовать как миноискатель. Погибли почти все, кто под усиленным конвоем был отправлен на минное поле. Захару и еще двоим хитростью удалось выбраться из этого ада...

Развитие параллельного сюжета в фильме строится таким образом, что именно в массовых сценах отдельные фабульные линии достигают кульминационной точки. Так, в эпизоде проводов подростков, отправляемых в Германию, который завершается гибелью старшего сына Дерюгиных — Ивана, застреленного при попытке к бегству, драматического накала достигает линия Фроси. Не забыть душераздирающего крика Ефросиньи: «Да где ж ты, господи? Убей и меня!»...

Характер эпический, цельный, Фрося и в «Любви земной» трактовалась З. Кириенко прежде всего как человек высокого нравственного долга. В ней сильно чувство ответственности перед жизнью. Перед детьми. И перед Захаром, отцом своих детей. Горюя тяжко, мучительно, она, об этом я уже говорила, не осудила его за любовь к другой женщине.

...В самый канун войны, еще не ведая, что пророчит ей судьба, входит Фрося вместе с Захаром в их новый дом — красивый, просторный, только что отстроенный «на толоке» всем обществом. Достоинство в каждом ее движении, так же как и в танце с Захаром— танце неожиданно страстном и ловком, обнаруживающем все еще сильную, неубитую, живую в душе Фроси любовь к мужу...

В этом Фросином новом доме пьяные фашисты, убившие ее Ваню, будут встречать Новый год... Фрося и Манечка вместе хозяйничают в избе, вынужденные служить немцам. Беспокойны глаза Манечки на ее спокойном красивом лице... Низко повязанный — по-монашески, до самых бровей — траурный платок Фроси... И лицо Фроси — как на старинной иконе страждущей богоматери. Лютая мука в ее глазах. И — решимость. Фрося и Манечка поют по приказу немцев. Безнадежен, горек их дуэт. «Извела меня кручина, подколодная змея»... Двухголосная протяжная русская песня, полная тоски...

Как хорошо, что не «вступило» в этот момент на экран так называемое «музыкальное сопровождение». Поразительно спетая песня эта живет сама по себе. И несет в себе бесконечно много...

Вот в таких кадрах сполна выражена русская душа, ее нравственная суть, ее заветный смысл. Снова напомним о том, что обе эти женщины любят одного мужчину, но это не сделало их врагами, они несчастны и счастливы этой любовью. Трагическое содержание сложнейших человеческих отношений здесь тонко, изнутри высветило ту настоящую, возвышенную любовь обеих героинь фильма, которая делает их равно достойными та-



«Судьба».
Захар Дерюгин — Е. Матвеев

кой любви. Говорит об их женском и человеческом достоинстве.

Символика этого эпизода заключает в себе тайну, которая, на мой взгляд, гораздо больше скажет сердцу зрителя, чем, например, сны, видения, смутные грезы раненого Захара, подтверждающие ту мысль, что на Руси воины всегда выбирали смерть, если надо было выбирать между смертью и поражением...

Картины исторической смоленской битвы во время наполеоновского нашествия. Взорванный смолянами собор... Воины в шеломах... Конечно, такие кадры усиливают эмоциональное воздействие фильма. Но не здесь пролегает главный путь режиссерских поисков — и главных удач! — Евгения Матвеева. Этот путь там, где и проблематика и конструкция фильма исходят из действительной жизни народа и народного героя; где фильм углубляется в эту жизнь всеми доступными кинематографу средствами, а режиссер ведет актеров к постижению социально-психологической сути образов.

Героев фильма объединяют изнутри родственные, глубоко народные духовные связи, выявившиеся в годы войны в совместной борьбе, в общем труде советского народа.

Эпизод в доме у Фроси завершается пожаром — это Фросино возмездие фашистам. Гитлеровцы спят: сваренный Фросей маковый настой сделал свое дело Осталось только полить избу керосином. Высоко над собой поднимает Фрося большую старинную керосиновую лам-

пу, резким броском швыряет ее об пол. Швыряет, как гранату с выдернутой чекой, как бомбу... Пламя мгновенно взвивается к потолку, гудит, сразу охватывая всю избу.

Ефросинья не успеет уйти в лес, как настаивала, просила, уговаривала ее Маня Поливанова, понявшая намерения соседки. В Густищи нагрянут каратели, загонят всех без разбору в ригу и станут деловито готовить запалы. Судьба Хатыни ожидает деревню...

Фильм «Судьба» не боится острых сюжетных поворотов. Финал картины режиссерски выстроен так, что зрители испытывают катарсис, пережив вместе с героями страшные минуты ожидания мученической казни, а потом — счастье освобождения, когда партизанская бригада внезапной атакой вытеснила фашистов из деревни и заняла Густищи.

●

Тема бессмертия народа воплощена в фильме «Судьба» с естественностью самой жизни. Наше дело правое, победа будет за нами — этот лозунг военного времени осмыслен здесь как мироощущение народа, возникшее в недрах народного сознания.

Фильм показывает — сурово и жестоко, временами даже немилосердно жестоко, — чего стоила эта победа нашему народу. Это возвышенно-поэтический рассказ о народе, выстоявшем и победившем. Образная система «Судьбы» находится как бы в двойном подчинении. С одной стороны, это поэтика сказания с традиционными для него героико-эпическими образами, близкими к фольклорным. С другой стороны, и роман и фильм целиком опираются на реалии, которые определяют социальный пафос обоих произведений. Социально-политические и духовно-психологические контрасты, борьба между сражающимися сторонами выявлены режиссурой и актерами, всей композицией фильма, компоновкой кадров, их монтажом с той глубиной постижения народного отношения к этой борьбе, которая и определяет, как мне кажется, воздействие фильма на зрительские сердца. Художественные и нравственные критерии, на мой взгляд, здесь совпадают.

Цена победы... Какой же непомерной она была, какой высокой... Цена победы — это воплощенный прежде всего в образах Дерюгина и Брюханова подвиг народа и партии, как всегда находившейся в первых рядах борьбы за социалистическое Отечество.

Алексей Ивкин

Право на детство

«КОРАБЛЬ ПРИНЯЛ ИМЯ»
Сценарий В. Морозова и В. Шаталова. Дикторский текст А. Тараданкина. Режиссер и оператор В. Шаталов. «Беларусьфильм», 1976.

В слове «корабль» заключено понятие романтическое, ассоциативная цепь, связанная с ним, всем нам известна еще с детства: море — бури — дальние незнакомые страны — впечатления, доступные только отважным и сильным людям. «Путешествия делают человека значительней»,— говорил Тынянов.

Об этом ли фильм «Корабль принял имя»?

Название его появится на фоне океанского заката не сразу, а после того, как мощные волны захлестнут экран романтикой моря и путешествий. И в первых же кадрах проявится тот уровень операторской работы в фильме, когда в руках мастера кинокамера является не просто добросовестным регистратором увиденного, а стремится к художественному воспроизведению мира. Впечатляюще сняты огненные океанские закаты, величественные, гордо режущие волны большие корабли...

Мы совершим путешествие по дальним странам, побываем в самых экзотических уголках земли — в Торонто и в Сингапуре, в Бомбее и на Малайском архипелаге, в Японии и во Вьетнаме; посетим Гамбург и Англию. Но отнюдь не в туристских целях, ради ярких этнографических впечатлений. Цель путешествия определяют названия кораблей, на которых предстоит пересечь моря и океаны. Эти советские суда носят имена пионеров, ко-

торые на заре своей сознательной жизни совершили подвиги в борьбе с фашизмом и погибли в Великой Отечественной войне. Плывут по океанским просторам, стоят в порту под погрузкой «Марат Казей», «Леня Голиков», «Володя Щербацевич», «Витя Ситница», «Павлик Ларишкин»...

Авторский комментарий доверен Армену Джигарханяну. Мы часто узнаем его чуть хрипловатый голос в документальных лентах, его сдержанную и в то же время удивительно добрую интонацию. Здесь она особенно точно соответствует авторской задаче, теме фильма.

«Жил на свете мальчишка,— начинается рассказ. — Рос в лесном белорусском краю, а бредил кораблями. Хотелось ему ходить по синим дорогам к дальним берегам, возить по свету мирные грузы и правду о своей великой стране... Хотел мальчишка быть моряком, а вот стал — кораблем...»

Эти слова — о Марате Казее. Его памяти, памяти других советских пионеров, шагнувших в бессмертие в годы Великой Отечественной, и посвящен фильм, переносящий нас в разные уголки земного шара, чтобы познакомить с сегодняшними сверстниками Марата Казея, Володи Щербацевича, Лени Голикова — с представителями того поколения, во имя жизни и будущего которого юные герои бесстрашно вели бой с фашизмом.

Судьба и жизнь детей в современном мире — вот что составляет содержание фильма, вот что интересует и глубоко волнует его авторов.

Значительные документальные ленты, посвященные этой проблеме, появляются на наших экранах, к сожалению, довольно редко. Поэтому замысел В. Шаталова и В. Морозова, к тому же — отмечу сразу — осуществленный в целом успешно, чрезвычайно радует. Ибо над какими проблемами не задумывался бы сегодня мир, в конечном счете все они сводятся к одной, наиважнейшей: сохранится ли в живых человечество и каким оно будет завтра?

С судьбой Марата Казея, погибшего в 15 лет, незримой, но очевидной нитью связана жизнь сегодняшних пятнадцатилетних. Правда, порой эта связь уходит в фильме на второй, а то и на третий план, иной раз даже забывается авторами (к этому недостатку картины мы еще вернемся), но несомненно: ради того, чтобы сказать об этой связи, и был задуман фильм. Авторы с самого начала экранного рассказа предупреждают нас, что их фильм — не о войне. Однако тень ее все время будет присутствовать на экране то в архивных кадрах безвестного фашистского фотолюбителя, снявшего казнь юного белорусского героя Володи Щербацевича, то в кинокадрах фашистской хроники, где мальчишки из гитлерюгенда с недетски жестокими лицами остервенело лупят в барабаны... Детям война принесла горе первым, лишив их детства, непрожитой еще жизни.

От судеб Марата, Лени, Павлика, от их детства фильм ведет к судьбам тех, кто, обманутый, сначала исступленно бил в барабаны, а в 1945 в Берлине в шинели не по росту с фаустпатроном в руках умирал как бессмысленная жертва затеянной и уже проигранной фашистами кровавой бойни.

А рядом еще одна судьба — судьба вьетнамских ребят в таких же красных галстуках, как у наших пионеров, таких же героев освободительной борьбы своего народа.

Режиссер и оператор В. Шаталов избрал для своего фильма форму публицистического репортажа. Публицистика требует горячего сердца, темперамента, активной общественной позиции. Фильм не только утверждает мир, добро, он и сражается. Против чего, против кого он направляет свое оружие? Этот адрес тоже отчетливо обозначен в картине.

...Япония. Поселок на берегу океана под названием Минамата. Дохлая рыба на поверхности грязной воды. А от нее логика монтажного перехода приводит нас к кадрам сброса в воду ядовитых промышленных отходов. Экран запечатлел изуродованных японских детей. Мучающая их неизлечимая болезнь носит такое же название — «минамата». Это не совпадение, а причина заболевания.

Вот она — социальная несправедливость в капиталистических странах, порождающая во имя обогащения немногих отравление окружающей среды. Это зло сказывается сегодня

и скажется завтра на здоровье следующих поколений. Поразительна в этом смысле пленка, запечатлевшая чемпионку всеяпонского конкурса здоровья (!) девочку Рики. Вдумайтесь в смысл этих слов — «конкурс здоровья»,— ведь это не что иное как трагедия, обвинение монополиям, капиталистическому строю!

...Пустырь рядом с территорией американской военной базы. Дети гоняют мяч возле забора с колючей проволокой — больше им поиграть негде. Более 140 американских баз в стране, на которую 6 августа 1945 года нынешние «друзья японского народа» сбросили две атомные бомбы. Одна мило называлась «малыш», другая — «толстяк». Большие любители шуток, эти «друзья японского народа», как они по-прежнему себя называют. Именно из-за этих «друзей» Садако Сасаки из Хиросимы — мы видим ее фотографию на экране — так и не сумела вырезать обещанное число бумажных журавликов: ее обогнала смерть — смерть от лучевой болезни, принесенной бомбой под названием «малыш»...

Военная база на японской земле ограждена бетонным забором и колючей проволокой под током: «Стоп! Территория США!» Что значат какие-то дети на счетах политики бизнесменов, что они значат для тех, кто зарабатывает колоссальные прибыли на экспорте оружия, на производстве «крылатых» или бескрылых ракет, новейших бомбардировщиков дальнего радиуса полета или нейтронных бомб, для тех, кто посылает в страны, борющиеся за свободу и независимость, карательные отряды наемников-головорезов, которым неважно, кого убивать — взрослых или детей.

Авторы рецензируемой ленты бескомпромиссны в обличении тех, кто уродует, омрачает жизнь подрастающего поколения. Фильм показывает результаты бесчеловечной политики тех, кому и сегодня наплевать на «чужих» детей. Наплевать на то, что 40 миллионов малышей в конце двадцатого века, века научно-технической революции, вынуждены работать! Нет, не помогать по мере сил и желания своим родителям по хозяйству, по дому, а быть кормильцами семьи наряду с матерями и отцами. Работать по многу часов на фабриках, плантациях, фермах, базарах...

И здесь достоинство документального экрана — в неопровержимости его доказательств. Причем в лучших эпизодах фильма факты в руках документалистов становятся художественными образами большой обобщающей силы.

Мальчик-индус понуро и молчаливо постегивает прутом по тощим бокам буйвола, впряженного в соху. Рис, под который они вспахивают землю, растет в жидкой грязи. Ноги мальчика по колено в этой грязи, его кусают большие мухи, жжет солнце, но круг за кругом он обходит с буйволом крохотный надел земли. Отец настолько устал, что уже не в состоянии двигаться. Вот и впрягся в работу сын...

— Ты учишься, мальчик?

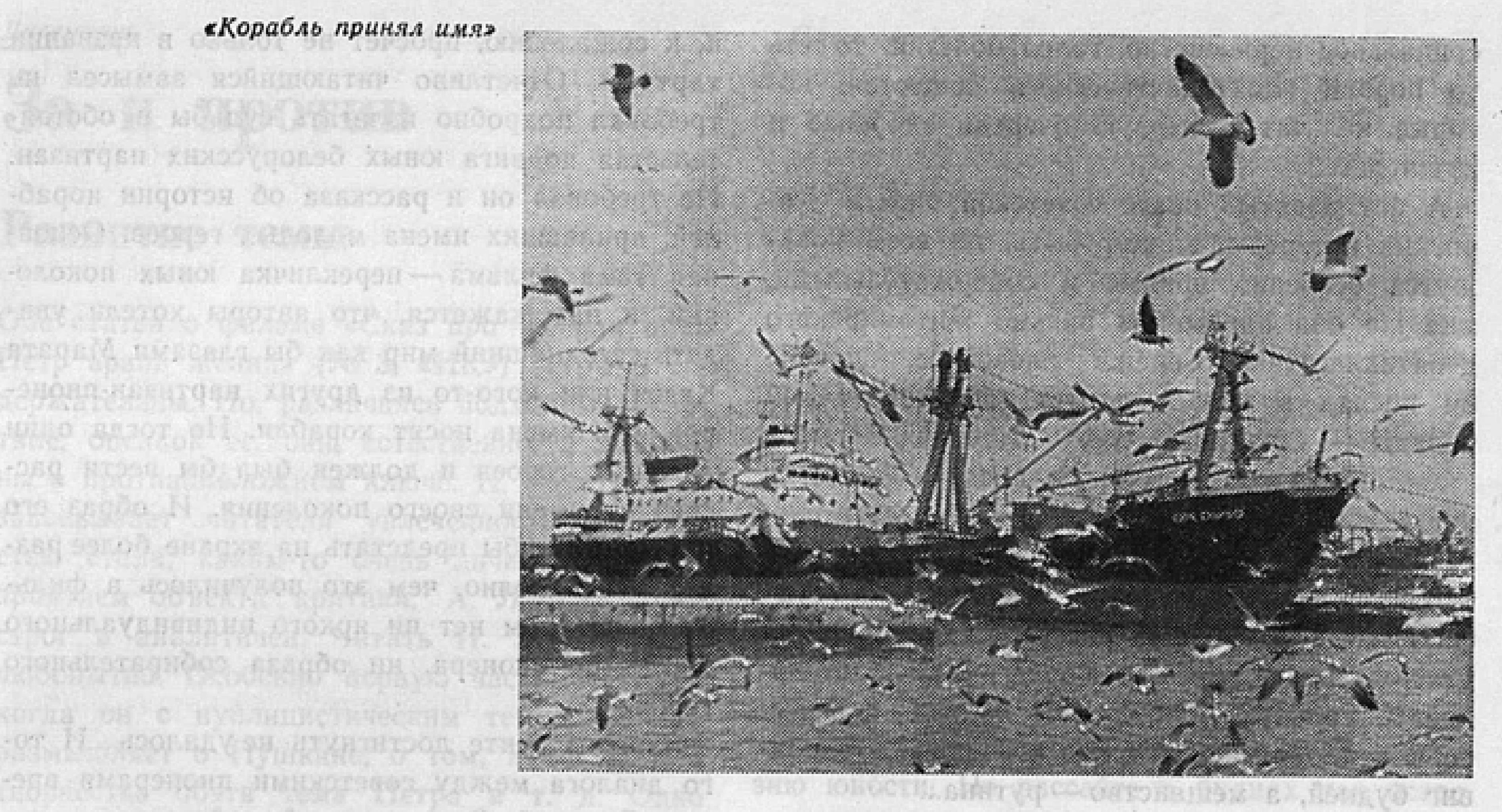
— Нет, я никогда не был в школе,— отвлекшись на мгновение от сохи, отвечает подросток. А авторы фильма резюмируют: «На планете 113 миллионов детей от шести до одиннадцати лет лишены возможности посещать школу».

Да, авторы фильма хорошо знают, кто враги детства. И они обвиняют их. Обвиняют не только фактами, цифрами, но и всеми выразительными возможностями, которые предоставляет кинопублицистике современный экран. В лучших эпизодах слово не просто дополняет изображение — в их органичном сплаве рождается образный кинорассказ. Природа вокруг клочка земли, где пашет индийский подросток,— прекрасна, она ликует яркостью красок, буйным плодородием. И когда авторы концентрируют внимание на тяжкой работе мальчишки, то возникает образ тяжелого детского труда, тяжелой детской доли.

Да, вставшая на путь независимости Индия старается дать свет просвещения и образования своим юным гражданам — об этом свидетельствует одно из синхронных интервью, снятых авторами в этой стране. Но показанному в фильме мальчику-пахарю этого света она дать пока еще не может — страна еще не решила многих политических, экономических и социальных проблем...

Нет, не похожа на детство наших советских

«Корабль принял имя»



ребят жизнь этого мальчика-индуса. Или того малайского парнишки, который стоит перед камерой с огромным мешком на худой спине. И хотя в фильме нет прямых, откровенных сопоставлений, контрасты эти очевидны. Преимущества социалистического строя нет нужды подтверждать декларативным путем, и авторы обращаются прежде всего к сердцу зрителей. Именно этот путь делает лучшие эпизоды фильма глубоко запоминающимися. Именно таким путем фильм показывает, что несет демократия, социалистический путь развития обществу и его самым юным гражданам. Об этом убедительно говорят эпизоды, запечатлевшие польских харцеров, юных жителей Германской Демократической Республики.

На пути к подлинной заботе о грядущем поколении находятся и страны, сбросившие с себя ярмо колониальной зависимости от капиталистических держав.

Для формирования пробуждающегося сознания, мировоззрения молодого поколения важна чистая среда. Утверждая это, авторы говорят не только об экологической атмосфере сегодняшнего мира. «Есть еще одна среда, — замечают они, — может быть, самая главная. От ее чистоты зависит духовный мир, который окружает детей».

Дети сегодняшней земли — это «прекрасный, открытый добру народ». Дом у них у всех один — земля. И будущее ее, конечно же, зависит от того, каким вырастет новый гражданин планеты. Границы проходят сегодня не только по картам, они проходят и по душам детей. Две разные социальные системы определяют две системы воспитания, основанные на разных представлениях об общественном идеале.

...Старый английский учитель по просьбе авторов фильма спрашивает ученицу:

— Что тебе больше всего нравится в жизни?

— Я не люблю заниматься проблемами, существующими в мире, — отвечает девушка, не раздумывая.

Какие горькие слова. Особенно горько слышать их из уст сверстницы Марата Казея. Не помню, чьи это слова, но они очень точны: «Молодежь — барометр общества».

Стрелка этого барометра в капиталистическом обществе далеко не всегда стоит на отметке «к ясной погоде». Совсем в другом направлении ее оттягивают — гонка вооружений,

социальное неравенство, голод, болезни, то есть те пороки капиталистического общества, которые калечат в первую очередь здоровье и души детей.

А вот девятый класс советской школы. Короткие интервью, может быть, не всем покажутся особенно яркими и содержательными, мне же они напомнили письмо житомирского девятиклассника Сережи Еловского, которое он послал в «Алый парус» «Комсомольской правды» — страницы для старшеклассников.

...«Еще совсем недавно, — писал Сережа, — когда говорили о моральном облике советского человека, я воспринимал это также, как таблицу умножения или правописание суффиксов... Без лишних рассуждений принимал утверждение о том, что Корчагин, молодогвардейцы, Горький, Фучик — это хорошо, а агрессоры — плохо, и о том, что стройка — это подвиг будней, а мещанство — рутина...

Теперь я понял: Овод, Матросов, идеи революции, романтика строек — это то, что заставляет нас любить и ненавидеть, учит бороться, учит гибкости ума и мужеству, делает нас настоящими людьми... Нельзя забывать и о том, что сознательными людьмы мы становимся не по школьному расписанию. Приходит время, и мы начинаем воспринимать жизнь не только по параграфам учебников. У одних это происходит раньше, у других позже, но я убежден, — это все-таки происходит...»

Есть, конечно, в этом письме наивность, прямолинейность, изрядная доза юношеского максимализма. Но ведь писал его пятнадцатилетний человек. Человек, обеспокоенный серьезнейшей проблемой — обретением гражданской позиции. Прекрасно, что это беспокоит в 15 лет. Случись суровые испытания в жизни Родины, и такие ребята, как Сережа, не раздумывая, поступят как Марат Казей. Как важно, чтобы не запаздывало формирование социальной, гражданской зрелости юных! Об этом тоже говорит фильм.

На важную и широкую тему вышли авторы ленты «Корабль принял имя». Правда, название это не в полной мере отражает содержание фильма, во всяком случае, его замысел, и, к сожалению, просчет не только в названии картины. Отчетливо читающийся замысел не требовал подробно излагать судьбы и обстоятельства подвига юных белорусских партизан. Не требовал он и рассказа об истории кораблей, принявших имена молодых героев. Основная тема фильма — перекличка юных поколений, и нам кажется, что авторы хотели увидеть сегодняшний мир как бы глазами Марата Казея или кого-то из других партизан-пионеров, чьи имена носят корабли. Но тогда один из юных героев и должен был бы вести рассказ от имени своего поколения. И образ его должен был бы предстать на экране более развернуто и полно, чем это получилось в фильме, в котором нет ни яркого индивидуального портрета пионера, ни образа собирательного героя.

Этого в ленте достигнуть не удалось... И того диалога между советскими пионерами времен Великой Отечественной войны и их нынешними сверстниками, который явно замысливался в фильме, из-за этого недостатка тоже в полной мере не получилось. Героические биографии юных белорусских партизан пересказаны, но не стали основой композиции фильма, его смысловым стержнем.

Авторы ленты оказались в определенной степени в плену отснятого (пусть и очень интересного) материала. Другими словами, Шаталов-оператор выглядит в своей картине более зрело, чем Шаталов-режиссер. На экране сменяют друг друга кадры, снятые в одной, другой, третьей, четвертой стране, но иные эпизоды уже не продвигают действие, а лишь иллюстрируют мысль, еще и еще раз подтверждают сказанное ранее. В результате фильм неоправданно затягивается.

Тем не менее общественное значение картины велико, это несомненно. Средствами кинопублицистики она вторгается в принципиальный разговор о мнимых и подлинных правах человека — об одном из главных: о праве на счастливое детство.

Тема эта чрезвычайно значительна — ведь речь идет о подрастающем поколении, о его сегодняшнем и завтрашнем дне. А значит о будущем планеты.

Дискуссии

За и против

Развитие темы

Обе статьи о фильме «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (№ 3, «ИК») остры и содержательны. Но, различаясь подходом к картине, оценкой ее, они, естественно, и написаны в противоположном ключе. И. Золотусский завоевывает читателя увлеченностью, легкостью стиля, каким-то очень личностным восприятием объекта критики. А. Липков более строг и аналитичен. Читать И. Золотусского любопытно. Особенно первую часть рецензии, когда он с публицистическим темпераментом размышляет о Пушкине, о том, как звучит в творчестве поэта тема Петра и т. д. Одно досадно: столько эрудиции, столько блеска — а все мимо фильма. Помимо фильма. Так и не понял: какое отношение к комедии А. Митты имеет исторический и историко-литературный экскурс критика, если «Сказ...», во-первых, создан не по неоконченному роману Пушкина, а во-вторых, в силу жанровых особенностей, не претендует на точность воссоздания эпохи?

А. Липков поступил справедливее. Он не побоялся остаться наедине с фильмом. Доверчиво, по-зрительски, отдался прихотливому течению картины. А потом уже, вступив на твердую почву критического анализа, взвесил увиденное критически. Объективно. Его разбор убеждает. Если же кто-то не согласится с ним, то ему придется искать аргументы в н у т р и картины, в круге близких ей явлений, а не где вздумалось, не в исторических или литературоведческих источниках.

Но соглашаясь с А. Липковым в оценке картины «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», я не согласен с ним в оценке творческого лица А. Митты. Дескать, талант режиссера бесспорен, а вот линии единой, темы сквозной в его работах не прослеживается. «Не поздоровится от эдаких похвал».

Завершение спора о фильме «Сказ про то, как царь Петр арапа женил».

Словом, талант, которому нечего сказать. Который, по существу, не имеет за душой чего-то своего. Главного. Что болит, тревожит и — дает силы для работы. Сегодня режиссер делает фильм о школе, завтра — мелодраму «Москва — любовь моя», послезавтра все с той же ремесленной сноровкой — костюмную комедию из петровских времен. Какой-то сумбур метаний от темы к теме, от жанра к жанру, от манеры к манере.

Но так ли это? Не поспешен ли приговор?

Оставим в стороне картину «Москва — любовь моя». Это, действительно, компромиссная для А. Митты работа.

Вспомним лучше ленту «Звонят, откройте дверь». Павла Васильевича — Р. Быкова с его трубой, которая так щемяще, так призывно звучит в финальных кадрах. Берегите! Помните! Не растеряйте! Берегите свежесть и поэзию юности. Не рассейте в буднях так остро пережитые вами первые ощущения красоты, мужества, романтики. Не потеряйте себя. Вот о чем она поет, эта труба.

Павел Васильевич, чистая душа, хранитель романтического настроя ранних лет Советской власти. Он передает его непотускневшим за годы и годы мальчикам и девочкам второй половины XX века.

А вот — Искремас из «Гори, гори, моя звезда». Искремас, мечтающий о новом искусстве революции. Искусстве, пересоздающем людей. Не фигурально, а буквально приближающем будущее. Он и друг его — молчаливый художник — тоже нарушают ритм. Выпадают из прозы. Их озабоченность — не хлебом насущным, не тем, как выжить в трудное время, но — духовным смыслом, духовными последствиями происходящих в стране перемен.

Кажется, духовность (иногда проявляющаяся внешне как наивность, чудаковатость) — это и есть то слово, которое нужно употребить, говоря о душевной жизни любимых героев А. Митты. Режиссер настаивает: эти чудаки, эти «белые вороны» нужны. Их порывы, мечты, поступки — не просто симпатичный узор на суровом рисунке жизни, а — суть ее. Перспектива этого рисунка.

И не напрасно, я думаю, рядом с Павлом

Васильевичем, Искремасом, а теперь вот — Ибрагимом Ганнибалом мы всегда видим детей. Подростков, которые влюбляются в этих чудаковатых людей. Учатся у них доброте, бескорыстию. Заряжаются их просветленностью и благородством.

Интересно, что герои А. Митты волей-неволей выступают в роли педагогов, воспитателей юношества. Не формальных, конечно, а по сути. Павел Васильевич — для Тани, ее товарищей, Искремас — для девочки, с которой свела его судьба на дорогах гражданской войны. Ибрагим — для младшего брата Наташи и тех подростков, которых он обучает морскому делу. Пожалуй, первоначальную модель подобного рода взаимоотношений мы увидели еще в первом фильме А. Митты (поставленном с А. Салтыковым) «Друг мой, Колька» (линия: Колька — вожатый — производственник).

Проблема духовности, обретения ее, невозможности для человека жить без «стержня» ставится и в картине «Точка, точка, запятая», где юный герой так мужественно и отчаянно вырабатывает из себя личность. И не боится показаться смешным, несовременным, непрактичным. Возьмите отважное его признание на уроке: «Не понимаю, что такое электричество». На это заявление мальчику понадобилось, верно, не меньше твердости, чем, скажем, Искремасу, читающему равнодушной толпе в провинциальном городишке шекспировский монолог, или арапу, заявляющему всемогущему своему повелителю, что не будет он головы рубить, что он — воин, а не палач.

А. Митта любит людей вроде бы мягких и беззащитных перед ликом самодовольной пошлости, приспособленчества, бессовестности, равнодушной, формальной правильности, а по существу — до конца верных себе, своим принципам. Непоколебимых и стойких. Он и парнишке из «Точки, точки...» отдал симпатии свои, разглядев в нем — в зародыше — эту мягкость и твердость, непрактичность в делах житейских и мужество, искренность там, где идет речь о главном...

Для многих, боюсь, мои рассуждения, аналогии покажутся искусственными. Но для меня Митта — художник своей темы. Ее развитие, перекличку его фильмов и его героев, не громкую, но явственную, я слышу очень четко. И «Сказ...» занимает свое — вовсе не случайное — место в этом ряду.

В «Сказе...» использован парадоксальный ход (характерный, кстати, для фантастики) — в прошлое «переселен» фактически человек из будущего. Рыцарь и гуманист из XIX, даже из XX века. Таким играет Ибрагима В. Высоцкий. Об этом хорошо пишет А. Липков. Арап у А. Митты — носитель той самой духовности, искренности, доброты, которые так дороги Митте и в других его фильмах. Ибрагим — еще один вариант традиционного для этого режиссера героя.

Не учитывая этого, трудно, по-моему, оценить замысел сценаристов и постановщика. Нравственность, исповедуемая Ибрагимом Ганнибалом, — концентрат тех, еще очень и очень нескоро осуществимых потенций, коими, в конечном итоге, чреваты преобразования Петра I. В эту жестокую, необузданную эпоху представления о доброте, человечности, чести, достоинстве выглядят наивными, нелепыми, даже — нежизнестойкими. Но именно она дает толчок для их последующего становления и развития, пусть и в далеком будущем.

Вот почему мне представляется отнюдь не доказанным, будто бы комедия А. Митты только легковесна, сводится лишь к более или менее изящной игре — импровизации и кинокарнавалу, будто она совершенно не претендует на серьезность разговора (как то подчеркнуто в редакционном примечании).

А коли так, то и сама постановка вопроса о «нравственном праве художника» столь вольно обращаться с историей не совсем верна. Ибо право бездумно резвиться на историческом материале и право, развлекая, вести разговор о достаточно серьезных вещах — не одно и то же. Это два разных права. Мне кажется, поставив сказ (сказку — уточняет И. Золотусский), А. Митта следует старому правилу всех сказочников: «когда учу, забавляю, когда забавляю, учу...» (так писала в одной из своих пьес Т. Г. Габбе).

А. Липков относит фильм «про арапа» к яв-

лениям неожиданным. В нем, мол, А. Митта ступил на свернувшую в сторону, в заросли неизведанного (и самим режиссером, и всем нашим кинематографом) тропинку.

Ну, что ж... Поэзия — вся езда в незнакомое. Тут корить не за что. Куда хуже, когда художник, как ребенок за материнский подол, ухватывается за шлейф прежней своей удачи и не решается сделать шаг в другом направлении, эксплуатируя уже найденное.

Элемент риска, новизны, непривычности — неотъемлемая составная часть искусства. Но такой ли уж неожиданный сюрприз преподнес нам А. Митта своим «Сказом...»? Закономерен он все-таки или случаен?

Черты кинопредставления, откровенный отказ от документального стиля, свойственного несколько лет назад большинству фильмов, проявились уже в картине об Искремасе. Стилизация, игра, яркая зрелищность, обнаженность приема, условности (все, что сегодня привлекает внимание в лентах А. Михалкова-Кончаловского, Н. Михалкова, некоторых других мастеров) присутствовали уже в фильме «Гори, гори, моя звезда».

Напомню кстати: первоначально фильм именовался «Комедия об Искремасе» — стилизация, как видим, налицо.

Яркость, праздничность, сплетение комедийного начала и драматического, лукавой иронии и лиризма исконно присущи манере А. Митты. Почти все его ленты — сплав смеха и пафоса. Он склонен пародировать, стилизовать. В комедии об Искремасе, например, было деление на главы, зрительный ее ряд в значительной мере определился необычными рисунками, в сюжет включалась комическая «душераздирающая» «драма на море» и т. д. Автор будущего кинолубка про Петра и арапа пробовал в «Гори, гори...» балаганные, «площадные», пестрые краски.

Другими словами, «Сказ...» возник не на пустом месте.

А что вообще до прецедентов «вольного», «игрового» обращения с историей, то здесь примеров не перечислить. И в кино, и в литературе, и в театре. Так что не надо выдавать это за некую «последнюю моду».

Назову хотя бы пьесу «Давным-давно», по которой Э. Рязанов снял фильм «Гусарская баллада». Не помню, как встретили критики эту романтическую кинокомедию Александра Гладкова и Э. Рязанова, но полагаю, что упреки в «овеселивании», «лакировке» истории ей могли бы предъявить. Может, еще обоснованнее, чем «Сказу...».

1812 год. Отечественная война. А тут — водевиль с переодеванием. Кутузов — добродушный старик. Очаровательная Шурочка Азарова, ничего общего не имеющая с суровой «кавалерист-девицей», до конца своих дней сохранившей привычку говорить о себе в мужском роде. А «бездумное» изображение военных действий? А «идиллический» показ положения народа, чей героизм принес победу над Наполеоном, но не дал русскому крестьянину не только свободы, даже частичного облегчения участи?

Безусловно, начало XIX века, Отечественная война 1812 года — период, достаточно сложный и занимающий в сознании и в сердце народа важное место, как и эпоха Петра. Придраться в «Гусарской балладе», стало быть, было к чему.

Но и «Давным-давно», и «Гусарская баллада» имели судьбу, которой могли позавидовать гораздо более фундаментальные, исторические вещи.

Почему?

Вероятно, тут действуют несколько иные правила, нежели выдвигаемая автором редакционного примечания — вслед за И. Золотусским — альтернатива «дозволено — не дозволено», «есть нравственное право — нет нравственного права...»

Не априорное «можно — нельзя», а — зачем? С какой целью? И, естественно, каков получился результат? Наверное, именно цель в искусстве оправдывает (да и диктует) средства, в том числе — обращение к фактам прошлых времен, их трактовку, жанровое преломление.

Не меня одного когда-то покоробила и оскорбила французская кинокомедия «Бабетта идет на войну». Развязная историйка о приключениях девицы из некоего «веселого» заведения. Девица оказалась в тылу у немцев,

и, в антрактах между любовными заботами, помогла разведке союзников. Это воспринималось как кощунство.

А причина не в том, что на материале минувшей войны вообще невозможно делать комедий, причина была в авторской цели. У Кристиана-Жака была заведомо пошлая, неумная цель — продемонстрировать, что война войной, а отдельный человек тут не причем. Ему исход мирового сражения фактически безразличен. У него своя война за свое маленькое, домашнее благополучьице. В последнем кадре, перед тем, как упорхнуть со своим кавалером, Бабетта так и говорит: «Свою войну я уже выиграла».

Между прочим, выигрывает свою войну у того же Кристиана-Жака и упомянутый И. Золотусским Фанфан-Тюльпан. Но мысль о том, что простому крестьянскому парню все равно, чем закончится распря между двумя королевствами, вызывала сочувствие. Оттого-то «Фанфан-Тюльпан», иронический и романтичный, смешил, а не раздражал.

Сердцевина «Гусарской баллады», в отличие от «Бабетты», как раз в утверждении кровного значения для каждого русского победы над захватчиками. В невозможности оставаться в стороне. В нравственности романтического порыва Шурочки Азаровой.

Не будучи фильмом историческим в строгом смысле слова, картина А. Гладкова и Э. Рязанова в комедийной форме отражала и выражала часть правды той эпохи. Оптимистичность ее надежд, патриотический ее настрой. Все это было на тему фильма. А вот не затронутый в фильме вопрос о положении крестьян в данном случае был бы не «по теме».

Так же как не «по теме» и многие — аналогичного значения — вопросы, экспансивно заостряемые И. Золотусским в его статье о фильме А. Митты. Идея «Сказа...» серьезна и человечна. В ней, пусть и преображенно, не в историческом, а в этическом плане, проявлен имевший место в Петровскую эпоху конфликт между жестокостью, ломающей судьбы, губящей жизни, и благом государства, между антигуманным настоящим Петровской эпохи и зародышем человечности новых эпох.

«Сказ...» — не зубоскальство. «Сказ...» — не беззлобный, как полагает И. Золотусский, смех. Неужто ж мы просто-напросто «беззлобно» смеемся над Ягужинским, к примеру? Следовательно, нравственное право у А. Митты и его талантливых сценаристов использовать мотивы петровской истории было.

Как у А. Гладкова было право на свое прочтение «Записок кавалерист-девицы», у А. Дюма — на обращение к историческим событиям, весьма вольно им изображенным в «Трех мушкетерах», у М. Твена — на пародирование легенд артуровского цикла, романа Т. Мэлори, а у Б. Окуджавы — на стилизацию и «водевилизацию» совсем близкого нам по времени эпизода в «Похождениях Шипова».

Мне представляется неоправданным и упрек А. Митте насчет невыдержанности иронического тона в изображении Ганнибала (здесь И. Золотусский и А. Липков сходятся). Конечно, ожидать, что авторы превратят арапа в комическую фигуру (вроде Бабетты) невозможно. Не тот это фильм, не тот это герой. Однако иронии у них хватает. И не только в эпизоде, упомянутом А. Липковым (Ибрагим думает, что хамов, ворвавшихся в его дом, вразумило слово, на самом же деле они испугались Филькиного ружья). Разве не затрагивают образ арапа столь пародийно трактованные события «французского» пролога? Разве не чувствуем мы добродушной, но явной усмешки над ганнибаловым отношением к Фильке, к которому арап подходит с мерками сентиментально-романтическими, не осознавая, что это за фигура и какими обстоятельствами порождена? И разве нет комедийной краски в сцене «явления» Ибрагима в Наташиной спальне, куда он с наивностью вольтеровского «простодушного» приходит объясняться, не подозревая, что может скомпрометировать девушку?

Нет, в последовательности, в чувстве жанра А. Митте не откажешь. Более того: на мой взгляд, он сумел решить сложнейшую задачу, введя в условное, лубочное «действо» царя Петра, не нарушив при этом ткани повествования, цельности фильма и, в то же время, — не превратив государя в марионетку.

И. Золотусский правильно заметил, хотя и неверно оценил: А. Митта и А. Петренко отталкивались от традиций А. Бенуа, пушкинской «Полтавы» (не зря царя «вводят» в фильм с помощью рисунка, сквозь который сверкает молния — парафраз пушкинского: «...он весь как божия гроза»).

Петр дан — преимущественно — через внешнее, живописными, пластическими средствами. И это внешнее весьма убедительно и эффектно. В таком царе нет ничего, что противоречило бы историческому Петру, каким он живет в нашем воображении. Требовать большего, исторической, психологической полноты — значит игнорировать замысел создателей картины.

Кстати: и трактовка Петра и арапа, и характер ряда эпизодов, остроумно придуманных и виртуозно поставленных и снятых, настойчиво воспроизводят дух, атмосферу, выраженную в знаменитом пушкинском: «...Россия молодая...»

Буйная молодость эпохи, вздыбленность и бодрость ее — это перенесено на экран умело и талантливо.

Снимая фильм не по Пушкину, А. Митта в чем-то — и это совершенно естественно — шел и от Пушкина. А в чем-то — что тоже естественно — и не шел. Ведь даже у Александра Сергеевича не было монополии на ту или иную тему, на тот или иной эпизод истории.

И. Розенфельд,
журналист

г. Липецк

По-моему, фильму недостает народности

Считается, что произведение искусства надо анализировать в соответствии с теми законами, по которым оно создано. Но в разных книгах, толкующих понятие «сказ», это понятие расшифровывается по-разному. Привожу то, которое дано в энциклопедии — «фольклорная форма, стоящая на грани речевой практики и художественного творчества и колеблющаяся в зависимости от даровитости рассказчика и обстоятельств исполнения от элементарного высказывания до более или менее оформленного рассказа».

Как видите, определение сказа тут довольно эластично, грани жанра размыты. Тем не менее определенная манера повествования и в этой дефиниции угадывается.

Теперь о фильме «Сказ про то, как царь Петр арапа женил». Начало фильма динамично. Изобретательно, весело строится рассказ о пребывании Ганнибала в Париже. Приятное впечатление оставляют кадры «оживающих» гравюр. Словом, настраиваешься на определенный лад, ожидаешь умного, тонкого авторского слова — с игрой фантазии, с блестками юмора, с изящным обыгрыванием ситуаций, характеров и т. д. Но скоро нечто более серьезное, чем авторская игра фантазии или веселое обыгрывание деталей бытового уклада эпохи, нечто более существенное, чем просто обрамление повествования, решаемое в стиле лубка, ломает ритмы, искажает интонацию, вносит в фильм элемент притянутости, натужности, искусственности. Несмотря на талант и усилия авторов, скоро замечаешь, что образ Петра не вписывается в избранную стилистику картины. Не нужен он здесь, не для этого фильма этот персонаж. Есть ведь понятия, образы, с которыми не шутят.

В итоге этого разнобоя — между стилистикой картины и тем, что стоит в подтексте, в ее исторической подпочве — чем больше на экране бутафорского веселья, тем скучнее. Вместо озорного представления народных характеров — постановочные эффекты. Иные из них и изобретательны, и остроумны, но слишком еще значима, важна для нас действительность, стоящая «за кадром», слишком велик исторический «груз» — он перевешивает чашу весов, и постепенно художественный замысел, точно проработанная вязь деталей, весь мобилизованный режиссером арсенал приемов взлетает в воздух.

Известно, что Л. Н. Толстой пытался несколько раз взяться за роман о Петровской эпохе.

24 января 1873 года он писал Голохвастому: «...я дошел до того периода, когда, начитавшись описаний того времени, всегда ложных, с пошлой европейской героичной точки зрения, испытываешь озлобление на эту фальшь и, желая разорвать этот волшебный круг фальши, теряешь спокойствие и внимательность, которые так нужны». А в одном из набросков к роману он дал портрет Петра I глазами казака Щепотева, подведенного к царю и вынувшего из воды упавшую туда царскую шапку. Детали чисто физического свойства скользят в этой сцене мимо сознания Щепотева. «Но когда царь засмеялся и не стало смешно, а страшно, Алексей понял и затвердил царя навсегда»...

Могут возразить, а «Петр I» А. Толстого, а Н. Симонов в роли Петра? Да, верно! Но там, за романом, да и за ролью Петра прорисовывается сложнейший исторический узел нашей жизни, а за экранным образом царя проглядывает натура сложная и до сих пор в чем-то неясная, неуловимо противоречивая.

Ничего этого в фильме А. Митты нет. Не хотелось бы говорить, что фильм — творческая неудача авторов. Многим он понравился. Многие считают картину творческим поиском. А кто не проголосует за творческий поиск?! Но ни талант авторов, ни смелость предпринятого ими поиска, думается, не могут послужить «громоотводом от критики», если избранная ими форма оказывается непригодной для воплощения темы, если она в силу объективных причин исторического характера вступает в противоречие с историческим материалом, метод авторской фантазии вызывает у зрителей (во всяком случае, у многих из них) чувство неловкости.

Может быть и героическая комедия, и народная баллада, и веселая сказка, и сказ о герое. Но всякий из этих жанров должен быть художественно оправдан, нести характерные черты народной психологии в образах героев. А этого-то, по-моему, и нет в персонажах «Сказа...» — нет буквально ни в одном из них.

Л. Онышко,
редактор объединения «Экран»
Центрального телевидения

Между темой и решением — зазор

Когда по городу были развешаны афиши, возвещавшие о выходе фильма «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», сразу захотелось посмотреть эту картину.

Привлекало необычное название ленты. Привлекали имена популярных талантливых актеров — Высоцкого, Золотухина. Да и в прессе, по радио, на телевидении до выхода картины было немало интервью, взятых у режиссера, который рассказывал, что в его картине все будет ново, непривычно, необычно: здесь и музыка, и мультипликация, и танцы... И билет на фильм я приобретал, как и многие любители кино, с трудом.

Правда, о самом фильме я тогда еще ничего не читал, но шел на просмотр, повторяю, с большим желанием. Привлекала возможность увидеть на экране Петра. Было любопытно, как перенесут на экран произведение Пушкина. А после просмотра — возвращался разочарованный. Во-первых, несмотря на цвет, музыку, обилие массовых сцен, мультипликационные вставки, фильм я смотрел с трудом, было скучно. Один раз у меня появилась улыбка: Это в тот момент, когда молоденькая героиня воскликнула: «Тятя, тятя, ой, на вас бочку катят». На экране действительно катили на отца героини обычную бочку. Между тем есть такое выражение в жизни: «Ты на меня бочку не кати». Вот на экране это выражение и прозвучало как острота. Но, по-моему, весьма невысокого вкуса.

Фильм в целом мне показался лишенным внутреннего — смыслового и художественного — единства. Такое впечатление, что автор решил все, что он до того видел в кино — различные приемы игры, оформления, введение закадрового текста и многое-многое другое, что ему понравилось в других фильмах, — совместить у себя. Но все это в картине не более чем гарнир, который не заменяет самого блюда: образа эпохи, большой идеи, интересных характеров.

Даже игра актеров мне показалась какой-то несерьезной и, я бы сказал, бедной.

Не понял я и того, ради чего режиссер пошел на целый ряд сцен, пустых по смыслу и содержанию, неинтересных по актерскому исполнению. Неужели только для того, чтобы вызвать смех? Сцена ряженых, приход Петра в боярские хоромы, карнавал — все это снято с размахом, с большими массовками. Но все это выглядело как вставные номера.

Любой фантастической истории, если она убедительно рассказана, хоть чуть-чуть, но веришь. К сожалению, после просмотра фильма «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» я ничему не поверил. И на капустник это не похоже, и музыкальной комедии не получилось, и притчи не вышло (а фильм-то — сказ...).

Создатели картины первыми же мультипликационными вставками и несколько фривольным дикторским текстом задали условный тон. Они как бы говорили: все, что мы покажем и расскажем, конечно, неправда, но ведь в жизни всякое бывает, и порой выдумка больше походит на правду, чем сама жизнь.

Однако к середине картины режиссер отказался от условности и перешел на рассказ о любви Ибрагима Ганнибала к Наташе Ртищевой, поставленный так, как такие истории ставились и ставятся в сотнях «костюмных», псевдоисторических и псевдоромантических картин (в таких картинах обычно снимаются Ален Делон и Жан Маре).

Но при чем тут Пушкин? Зачем царь Петр? Может быть, царь понадобился, чтобы возникла хоть какая-нибудь близость к Пушкину? Но удивительное, произведение Пушкина, сама личность Петра — великого и страшного, одинаково разменены в фильме на пустяки.

Думаю, что в каком бы жанре ни создавалось произведение, все равно нужна, при любой мере условности, историческая правда, современная точка зрения художника на историю, а здесь этого нет. Отчего же так получилось? Ведь делали картину с увлечением. Хотелось бы найти объяснение этой незадачи на страницах профессионального журнала.

Василий Малыгин,
кандидат биологических наук

Есть ценности, с которыми не шутят

Я очень люблю фильмы «Друг мой, Колька», «Звонят, откройте дверь», «Гори, гори, моя звезда». Все эти ленты поставлены режиссером А. Миттой. Я видел и выступление этого режиссера по телевидению, читал его умные статьи в газетах и журналах. Однажды слышал его лекцию о кино. Александр Митта говорил взволнованно, интересно, образно и умно.

И вот теперь, когда я посмотрел его картину «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», я не могу понять, как такой талантливый и интересный человек мог создать такую ленту? Скажу откровенно, лента показалась мне пустой. Внешне красивое — до переизбыточности — зрелище, после которого никаких мыслей, суждений об истории России, о прошлом, о людях той эпохи не выносишь. Во-вторых, огорчил меня фильм и тем, что мне обидно стало за Петра, обидно за Пушкина. Да, я знаю, классику экранизировать можно по-разному. Можно перенести время действия из одной эпохи в другую, как в фильме «Идиот» в постановке Куросавы (и время другое, и страна другая, а мысль Достоевского, как пишут критики, осталась), можно использовать классический сюжет, придавая ему современное звучание. Можно, наконец, серьезное произведение превратить в увлекательнейший, заразительно веселый, но точный по ощущению авторской мысли мюзикл (вспомним знаменитого «Оливера»). Все можно. Нельзя только иронизировать по поводу собственной истории. В ней нужно серьезно разбираться, так мне кажется.

Конечно, экспериментировать можно и нужно, даже необходимо. Иначе никогда и ничего не родится нового. Это общеизвестно. Но при этом нельзя забывать, ради чего проводится эксперимент. Наверное, ради того, чтобы, используя все возможности кинематографа, по-новому рассказать о старом, донести свое понимание времени, истории, зарядить меня, совре-

менного зрителя, чувствами и мыслями, которые можно, как урок, извлечь из прошлого.

Но в картине «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» этому мешает разбросанная режиссура, эклектичность оформления, игра талантливых актеров на штампах, на внешних приемах. В итоге — уходишь из зала пустым. Тебя вроде бы развлекали, призывали смеяться над прошлым, а зачем — так и осталось непроявленным.

Допускаю, что я не понял замысла режиссера, которого любил и понимал раньше. Мне близки были трубач из фильма «Звонят, откройте дверь», Колька из фильма «Друг мой, Колька», герои картины «Гори, гори, моя звезда». А здесь я остался равнодушным. Да и не только равнодушным. Мне было обидно, что в анекдот превратили историю, связанную с именами Петра и Пушкина, скатились до сусальности при разговоре о вещах, всем нам одинаково дорогих и важных. Фильм оставил такое впечатление, как будто я присутствовал (присутствовал, но вмешаться не мог) на беседе, когда, затрагивая имена Пушкина, Петра, Ганнибала, затрагивая судьбы России, обо всем этом говорили как-то очень уж небрежно, играючи. Может быть, в этом и есть та раскованность киноповествования, о которой потом писал автор фильма? Но я против такой раскованности.

Говорят, в споре рождается истина. Вот давайте и поспорим об этом фильме, о нем стоит поспорить. У картины есть ведь и много сторонников. С противниками я знаком — это мои знакомые, друзья, все мы в своем мнении единодушны, а со сторонниками хотелось бы познакомиться. Может быть, у меня и моих друзей недостает эстетической подготовленности для восприятия этого произведения?

Мы с удовольствием прочли бы на страницах журнала разные мнения об этой, на мой взгляд, неудачной картине талантливого режиссера.

Сергей Шапошник,
студент

г. Обнинск
Калужская обл.

Комментарий отдела советского игрового фильма

Не имея возможности опубликовать все отклики на спор трех критиков (И. Золотусского, А. Липкова и Ю. Селезнева) о фильме Александра Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», полученные редакцией, мы выбрали те, в которых выразились суждения и оценки, наиболее примечательные для понимания этой яркой и во многих отношениях необычной для нашего экрана картины. В прокате она, как известно, имела большой успех и за семь месяцев собрала более 30,5 млн. зрителей. Цифра внушительная и уже сама по себе достаточно красноречивая. Тем не менее никак нельзя согласиться с теми из наших читателей, кто выражает сомнение по поводу целесообразности спора о картине, вызвавшей к себе такой интерес в зрительской аудитории. Ну о чем тут спорить, рассуждают такие читатели, фильм понравился, хорошо посещался, разве этим не все сказано? Чего еще надо и журналу и критикам? «Когда читаешь такие строки, — пишет, к примеру, Александр Райнер из Донецка, имея в виду статьи И. Золотусского и А. Липкова, — кажется, что авторы хотят найти в прекрасном произведении маленькую ошибочку и увеличить до невозможных размеров». Эта же мысль прочитывается в большом письме группы читателей из Братска (Л. Наумова, Е. Твердохлеб, В. Берсенева, Л. Берсенев и другие), заканчивающемся утверждением, что, поскольку фильм с удовольствием смотрится зрителями, критикам надо было бы просто присоединиться к их оценкам.

Думается, что, так узко понимая задачи критики, наши читатели из Братска заблуждаются. Чем выше волна зрительского интереса к какому-то произведению искусства, тем настоятельнее делается необходимость откровенного и обстоятельного обсуждения всего того спорного, что в таком произведении содержится (если, конечно, нечто спорное в этом произведении действительно присутствует). К сожалению, печать о картине «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» писала мало и чаще

всего в обход тех спорных вопросов, к которым, по нашему мнению, обязательно следует привлечь внимание зрителей. Причем совсем не для того, чтобы оспорить право фильма на успех в их аудитории, а для того, чтобы углубить его восприятие и сообща подумать о путях развития того в общем-то нового, только еще рождающегося стилевого и жанрового направления в нашей кинематографии, к которому принадлежит «Сказ...».

Едва ли не первый по важности вопрос, который в этом контексте возникает, это вопрос об отношении картины А. Митты к неоконченному роману Пушкина «Арап Петра Великого» и к отраженному, очень важному для всего последующего периода и, как известно, богатого противоречиями и внутренним драматизмом — в картине и в романе — отрезку русской истории. Впрочем, по мнению москвички Н. Лобачевой, таких вопросов перед авторами фильма вообще нельзя ставить, поскольку «ни в титрах, ни устно в фильме не присутствуют ссылки на Пушкина, а И. Ганнибал не может быть запретным персонажем только по той причине, что он был предком поэта». Увы, на самом деле все тут и много сложнее и много серьезнее. То, что авторы фильма не сослались в титрах на «Арапа Петра Великого», говорит ведь только о том, что они сознательно не хотели следовать за поэтом, хотели выдвинуть свою версию сюжета, впервые разработанного Пушкиным, но теперь представшего перед нами в совершенно новой интерпретации. В принципе авторы фильма на такое переосмысление право имели, и И. Розенфельд, требующий судить «Сказ...» не по законам пушкинской прозы, а по законам, принятым над собой авторами кинофильма, рассуждает в этих границах вполне логично. И все же за критикой остается даже не право, а обязанность всерьез задуматься о том, куда от Пушкина увел нас фильм? Ведь «Арап Петра Великого», давший первый толчок фантазии режиссера и сценаристов, потом направившейся по руслу, с Пушкиным почти нигде не перекрещивающемуся, как и все другие произведения поэта, посвященные Петровской эпохе, вплоть до материалов к задуманной им истории Петра, принадлежит к таким фундаментальным, корневым элементам нашего исторического самосознания, нашего национального духовного опыта, забывать которые непристало даже перед лицом неоспоримого зрительского успеха фильма «Сказ про то, как царь Петр арапа женил».

Можно, очевидно, считать, что этот успех не мешает зрительскому углублению в мир пушкинских раздумий и о Петре и о сложнейшей эпохе в истории России, с ним связанной. А можно и встревожиться по поводу слишком уж облегченных, игриво иронических толкований, сообщенных пушкинскому (да, пушкинскому! От этого ведь никуда не уйдешь) сюжету авторами фильма. Тем более что есть еще и история Петра, над противоречиями которой так страстно, так напряженно раздумывал Пушкин. И которые, судя по фильму, не очень-то волновали его авторов. Этим мы вовсе не хотим сказать, что А. Митта и его товарищи по работе над сценарием намеренно пренебрегли исторической правдой. Наоборот, нам кажется, что И. Розенфельд в публикуемом в этом номере письме в редакцию очень уж упрощает позицию авторов фильма, когда полагает, что «Сказ...» «в силу жанровых своих особенностей не претендует на точность воссоздания Петровской эпохи». К счастью, это не так. Фильм Митты, конечно, не претендует на то, чтобы дать полное и во всем аутентичное изображение эпохи. Но к тому, чтобы верно — пусть только в пределах своей концепции, своего замысла — воссоздать ее дух, ее смысл, он, несомненно, стремится. На это указывает и, по-видимому, вполне осознанная ориентация исполнителя роли Петра на ставшую канонической для нашего кинематографа трактовку Н. К. Симонова, и общая увлеченность — режиссера, художника, композитора — романтикой времени, его динамизмом и колоритностью, столь ощутимая во всей стилистике ленты. К сожалению, осуществлена эта установка очень уж непоследовательно. Отсюда и та стилевая пестрота картины, на которую с огорчением указал в своем докладе о современной режиссуре на последнем пленуме правления Союза кинематографистов С. Герасимов (см. «ИК», 1977, № 5), и те уступки поверхно-

стно понятой зрелищности, нарядности, которые не раз приводят к утере художественной и исторической правды, к олеографичности. Естественно, что эти просчеты снижают уровень картины и вызывают возражения критиков. Действительно, когда строительство Петербурга, стоившее десятки тысяч жизней и осуществлявшееся в невиданно трудных условиях и с потрясающей воображение жестокостью, показывается с помощью десятка пейзан, одетых в сверкающие белизной рубахи и ритмически, как в балете, взмахивающих руками, приходится только удивляться нечуткости режиссера к исторической и художественной правде. Прав, видимо, и Ю. Селезнев, удивившийся тому, что в фильме нет образа молодой России, пробужденной к жизни гением Петра, что все его окружение состоит из (пользуемся выражением Гоголя) рож — глупых, жирных, надутых, плоских. Пушкин, которому хорошо была ведома косная сила боярской оппозиции, все же н е т а к показал в своем «Арапе Петра Великого» старую Русь, ломаемую Петром. Да и Ибрагим, который, прав Ю. Селезнев, о д и н выступает в фильме носителем новых начал, фактически отъединен в нем от Петра, даже противопоставлен ему как носитель гуманистических начал, чуждых его крестному отцу. Следя за Ганнибалом в фильме, не повторишь поэтому слов Пушкина о том, что Ганнибал «день ото дня... лучше постигал его (Петра. — *Ред.*) высокую душу». Скорее хочется сказать, что Ганнибал служит живым укором привередливому деспотизму Петра. Но правомерно ли такое романтическое возвышение Ганнибала над эпохой, над всем его окружением? Вообще, дискуссионного, спорного в яркой, изобретательно поставленной картине Митты немало. И у критика и у внимательных зрителей были основания задуматься над тем, достаточно ли выявлены в структуре его «Сказа...» те черты народности, которые всегда отличали лучшие наши фильмы, обращенные к прошлому русского народа, к истории страны.

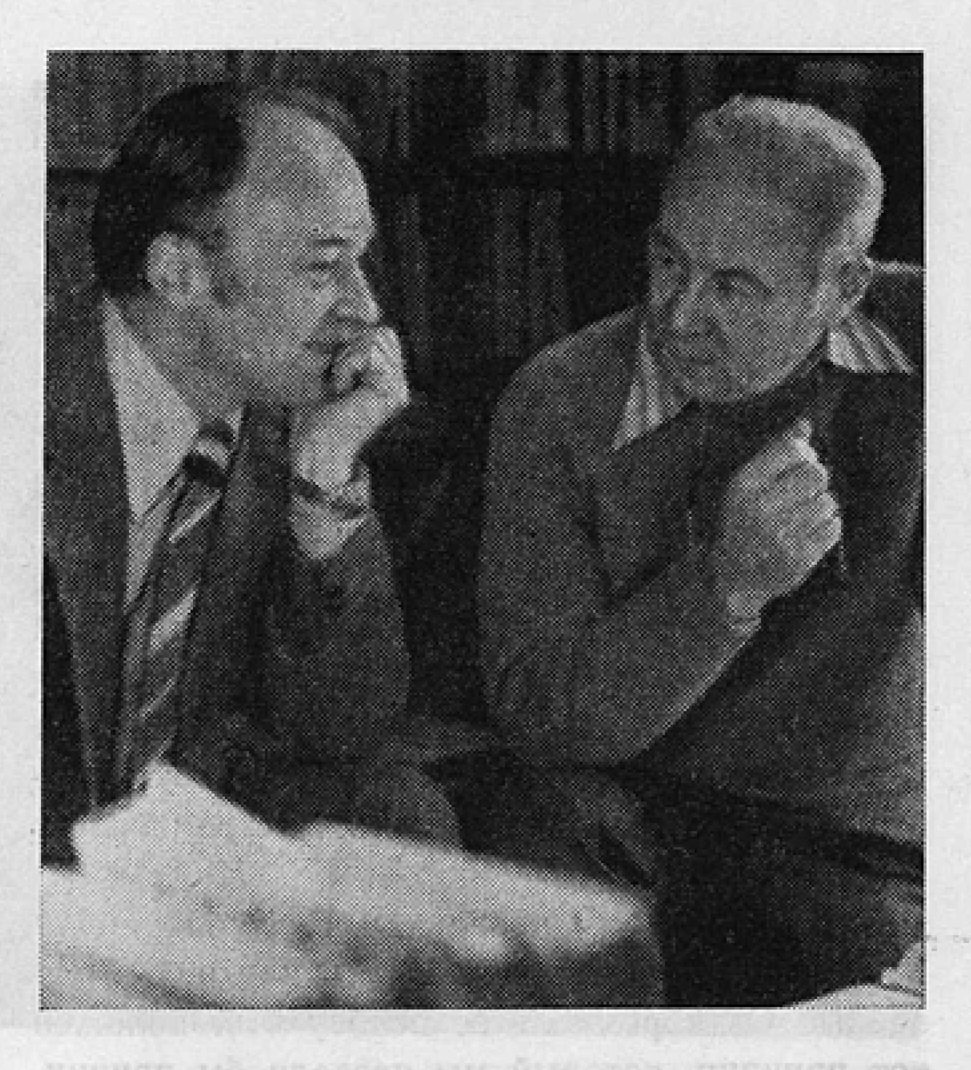
Обо всем этом н а д о думать, спорить, говорить открыто еще и потому, что «Сказ...», вероятно, не останется одиночкой в нашем репертуаре. Интерес, который проявили к нему зрители, неопровержимо свидетельствует: на этом пути надо искать дальше, фильмы, выдержанные в этой стилистике, должны делаться и впредь. Но с учетом и открытий Митты и его просчетов также.

И еще об одном надо сказать обязательно. В том огромном интересе, который вызвал «Сказ...» у зрителей, нельзя не увидеть страстной тяги людей к познанию прошлого своей страны, к желанию осмыслить — при свете современного самосознания — исторический опыт русского народа, его историю. Эта тяга и законна и благородна, ее нельзя оставлять неудовлетворенной. Между тем на афишах кинотеатров почти нет картин, достойных продолжить в современных условиях прекрасную и высокую традицию «Петра I», «Александра Невского», «Ивана Грозного», «Суворова». Это надо понять и остро оценить, чтобы в дальнейших планах наших ведущих студий нашлось место для фильмов, черпающих свое содержание в истории России, укрепляющих и обогащающих и с т о р и ч е с к у ю п а м я т ь народа. Об этом тоже писали многие читатели нашего журнала, откликнувшиеся на дискуссию о фильме Александра Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил».

Г. Кублицкий,
В. Трошкин

Биография страны — биография поколений

Автокомментарий к фильму «Рожденные Октябрем»



В. Трошкин и Г. Кублицкий во время работы над фильмом

Искусство Октября. Это определение несет в себе сумму понятий, одно из которых связано с традицией нерасторжимой связи творчества с жизнью народа. Впрочем, правильнее говорить не о связи, а о жизни художника жизнью народа, ибо это и есть его собственная жизнь. В особой мере это относится к кинопублицистике. Действительность является предметом, плотью и атмосферой документального кино. Объективы хроникеров погружены в гущу жизни, ведут репортаж из жизни.

Но из потока событий, на которые нацелены их кинокамеры, отбираются те, что определяют главные, принципиальные характеристики времени и общества. С первых же дней своего существования молодая советская экранная публицистика руководствуется ленинским пониманием кинохроники как мощного политического средства пропаганды, но не декларативного, а образного, художественного, связывающего искусство с благородными целями революции и созидательной деятельности народа.

Одной из основных, определяющих особенностей документального кино является его способность создавать «зримые» страницы человеческих биографий из кинокадров, которые разделяют годы и десятилетия. К сожалению, сегодня пока еще остается мечтой желание документалистов запечатлеть человеческую судьбу на пленку, если не с рождения, то с первых сознательных лет, проследив мужание, становление личности, решающие повороты судьбы, значительные поступки — из года в год. Но пока такое кинонаблюдение остается идеалом, документалисты, создавая экранные варианты биографий своих героев, прежде всего обращаются к кинохранилищам, жадно вглядываются в каждый некогда снятый кадр. И давняя пленка или фотография, приближая к настоящему прошлое, к зрелости — молодость, рождает эффект — возможный только в кино — зримого наблюдения за протяженностью человеческой жизни.

Но есть и еще один путь, дающий большой художественный эффект. Этот путь доступен тем кинопублицистам, которых отличает верность своим героям. После завершения работы над фильмом человек или коллектив, о котором рассказала их кинокамера, остается в

памяти и в сердце автора. Проходит время, и происходит новая встреча, рождающая новый фильм. И тогда собственный опыт, заметки в записной книжке, ранее снятая и бережно хранимая пленка заменяют случайный поиск в киноархиве или фильмотеке студии. Такой принцип работы характерен для писателя Георгия Кублицкого и режиссера-документалиста Владлена Трошкина. Оба они пытливо и увлеченно исследуют жизнь своих современников, оба прокладывают свои творческие маршруты в те точки страны, где проявляются лучшие качества советского человека, где особенно зримо и ярко ощущаешь преимущества советского образа жизни, мирный созидательный характер нашего общества, устремленного в грядущее.

К всенародному празднику Г. Кублицкий и В. Трошкин выпустили на ЦСДФ картину «Рожденные Октябрем». В ее основу был положен тот принцип, который мы назвали бы принципом верности своим героям. И хотя эта категория, строго говоря, не художественная, а скорее этическая, тем не менее именно она дала возможность создать кинопублицистическое произведение, где в биографиях героев «читается» биография поколений, а биография поколений складывается в историю страны, славного шестидесятилетия нашего советского общества.

Сейчас, когда с картиной знакомятся первые зрители, редакция предлагает читателю авторский комментарий к только что завершенной работе. Рассказ писателя и кинематографиста о пути к своим героям, размышления о возможностях кинопублицистики в раскрытии нашей замечательной действительности, красоты и богатства духовного мира советского человека как бы расширяют рамки экрана. Этот своеобразный «творческий дневник» не только дополняет характеристики героев фильма, но и, как нам думается, раскрывает принципы работы советских документалистов, показывая их связь с тем жизненным материалом, с теми героями, среди которых они живут и которые являются неисчерпаемым источником их вдохновения.

Итак, слово Георгию Кублицкому и Владлену Трошкину.

Г. Кублицкий. Прежде всего — о главных героях нашего фильма.

Семья Маковских. Иосиф Иванович Маковский, участник боев за Октябрь, участник гражданской и Великой Отечественной войны, в годы первой пятилетки — строитель Днепрогэса. Спартак Иосифович Маковский, ему пятьдесят пять, родился на Украине, ветеран войны, работает в городе Запорожье.

Виктор Иванович Лакомов, уроженец деревни под старым городом Ельцом, строитель по призванию и по профессии, место работы — Байкало-Амурская магистраль;

Михаил Егорович Довжик, родом из Приднепровья, трудится в Казахстане, целинник;

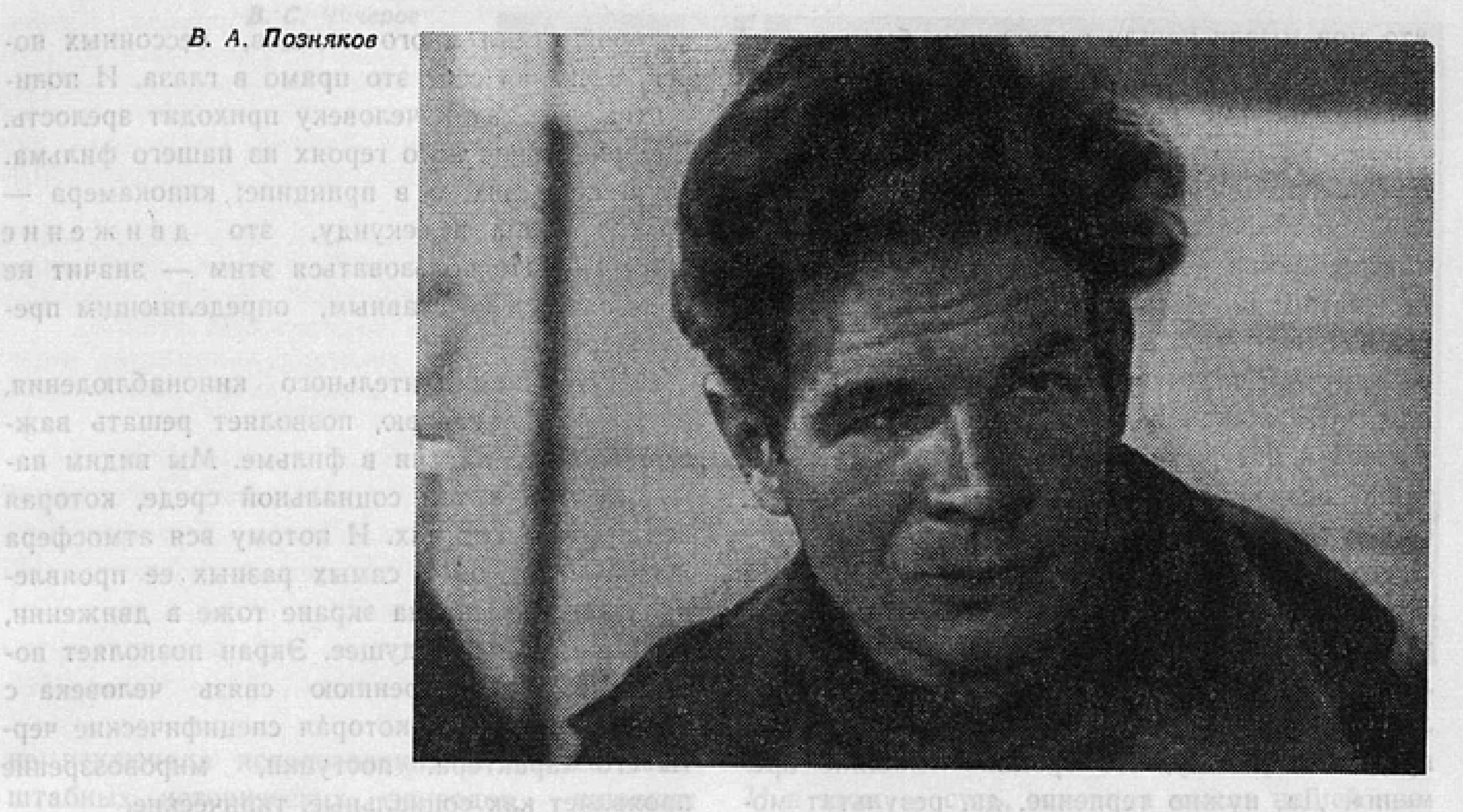
Владимир Степанович Чичеров, ленинградец, бригадир слесарей-сборщиков на Ленинградском металлическом заводе, выпускающем турбины для электростанций;

Валерий Александрович Позняков, сибиряк, плотник-бетонщик, бригадир на строительстве Саяно-Шушенской ГЭС.

Что объединило этих людей разных поколений и разных профессий в одном фильме, посвященном 60-летию Великого Октября? И чем определяется выбор именно этих героев — какими чертами их характеров, какими особенностями их жизненных путей? Очевидно, каждому ясно, что ответы на эти вопросы определяют и замысел картины, ее главную идею, направленность.

Мы хотели рассказать о героях, которых давно знаем, чьи судьбы, мы в этом убеждены, несут в себе высокий общественный смысл. Мы знаем этих людей не «просто так», а кинематографически, другими словами, они зафиксированы в кадрах, снятых в разное время, иногда достаточно давно, в различных ситуациях... Конечно, герои фильма — это прежде всего герои Владлена Павловича Трошкина — моего соавтора по сценарию и режиссера фильма. Тут он главная фигура. Он и его камера знакомы с этими людьми десять, пятнадцать лет... Срок достаточный, чтобы подружиться по-настоящему.

Я знаком с двумя из них. Валерия Познякова знаю примерно столько же, сколько и Трошкин. Я сибиряк, как и Позняков. Он ра-


В. А. Позняков

ботал на строительстве Красноярской ГЭС, а я помню эти места еще с тридцатых годов. Как геодезист занимался тогда изысканиями той же самой Красноярской ГЭС. Да, да! Замысел о ее создании возник уже в те годы. Много лет спустя, бывая на стройке ГЭС, я познакомился с Позняковым, писал о нем. Потом встретил его уже на строительстве Саяно-Шушенской ГЭС.

Но можно ли сказать, что остальные герои фильма вовсе мне не знакомы? Я не раз бывал в местах, о которых наш фильм. Я мог не знать именно этого человека, но знал многих, на него похожих. Скажем, на стройке железной дороги Абакан-Тайшет, где раньше работал Виктор Лакомов, мне не довелось с ним встретиться, но Лакомовых встречал — таких же целеустремленных, до фанатизма преданных своему делу.

Как писатель, я работаю в жанре документальной прозы. Из трех с лишним десятков моих книг немало посвящено рабочему человеку. Мне кажется, что авторы в данном фильме могут раствориться в слове «мы».

Фильм наш не претендует на роль экранного исторического исследования. Мы не брались подводить в нем фундаментальные итоги наших достижений за шесть десятилетий. Мы хотели подвести зрителя к размышлениям о сути наших достижений с помощью наших героев. Наш рассказ — о повседневном, о том, что мы видим каждый день. Но мы хотели, чтобы за всем этим — за словами и мыслями героев, их поступками — чувствовались шесть десятилетий, преобразивших судьбы людей, их представления о нравственных ценностях. Все — через человека, через людей, дорогих и близких нам.

В. Трошкин. Вот именно — дорогих и близких и к тому же, понятно, типичных, если хотите, людей, позволяющих обобщать их образы. Очевидно, в жизни каждого художника, связанного в действительностью, наступает момент, когда хочется обернуться назад, вновь встретиться со своими героями. Такое желание у меня зародилось давно. Люди, которых я раньше снимал, прожили годы, изменились сами, изменилась их жизнь. И вернуться к ним с кинокамерой, снова рассказать о них, углубляя их экранные биографии, замечая в них черты, присущие человеку именно нашего социалистического общества, было очень интересно, заманчиво. Когда возникла идея создания этой картины, я счел возможным (и рад,

что мои мысли нашли поддержку, были разделены Г. И. Кублицким) соединить своих героев в одном фильме, рассказать зрителю о встречах с ними на протяжении десяти-пятнадцати лет, прослеживая перемены в их судьбах, их творческий рост, формирование характеров, возникновение семьи — словом, все то, что определяется самим движением жизни...

Мне представляется, что такое желание «обернуться назад» имеет свой смысл не только для художника. Конечно, приятно возвращаться к интересным, дорогим тебе людям — такие возвращения рождают много мыслей, будят творческие силы, позволяют заново посмотреть на сделанное, поверяя его самым строгим критерием — временем. Мне думается, что польза такого прослеживания за человеческой судьбой в течение ряда лет позволяет развивать интереснейшую линию кинопублицистики. Ту, что сродни «машине времени». Да, нужно терпение, да, результат может сказаться через годы — но зато эффект каков! Пленка дает возможность аккумулировать время, обобщить человеческую биографию до уровня высокого художественного образа. И в то же время не лишить ее самобытных, индивидуальных черт. Не лишить ее жизненной достоверности. Каждое новое обращение к герою — это новая экранная «глава» его жизни. Поэтому такой принцип позволяет говорить о романном характере подобного кинодокументального рассказа о человеке, показе самых разных черт его характера, динамики развития и жизни и мыслей героя.

Что может быть интереснее, чем наблюдать, как, скажем, твой герой убежденно отстаивает свои принципы. Вот ты видишь его в споре — еще по-юношески, максималистски горячего, и тут же за монтажным столом имеешь бесценную возможность поставить рядом планы, снятые тобой много позже: здесь у твоего героя уже серебрятся виски, но он все так же упрямо бьется, спорит, убеждает... А бывает иначе: возвращаешься к человеку, которого ты снимал несколько лет назад, записываешь новый «синхрон» и поражаешься: как продвинулся он в своем размышлении за это время, как рассмотрел слабости в собственной идее, которой отдал много месяцев, бессонных ночей, и сказал себе это прямо в глаза. И понимаешь, что так к человеку приходит зрелость. Говорю сейчас не о героях из нашего фильма. Дело не в них, а в принципе: кинокамера — это 24 кадра в секунду, это движение жизни. Не пользоваться этим — значит не пользоваться ее главным, определяющим преимуществом.

И тут прием длительного кинонаблюдения, о котором я говорю, позволяет решать важные идейные задачи в фильме. Мы видим наших героев в той социальной среде, которая неотторжима от них. И потому вся атмосфера жизни народной в самых разных ее проявлениях запечатлена на экране тоже в движении, устремленной в будущее. Экран позволяет постигнуть ту внутреннюю связь человека с жизнью общества, которая специфические черты его характера, поступки, мировоззрение проявляет как социальные, типические.

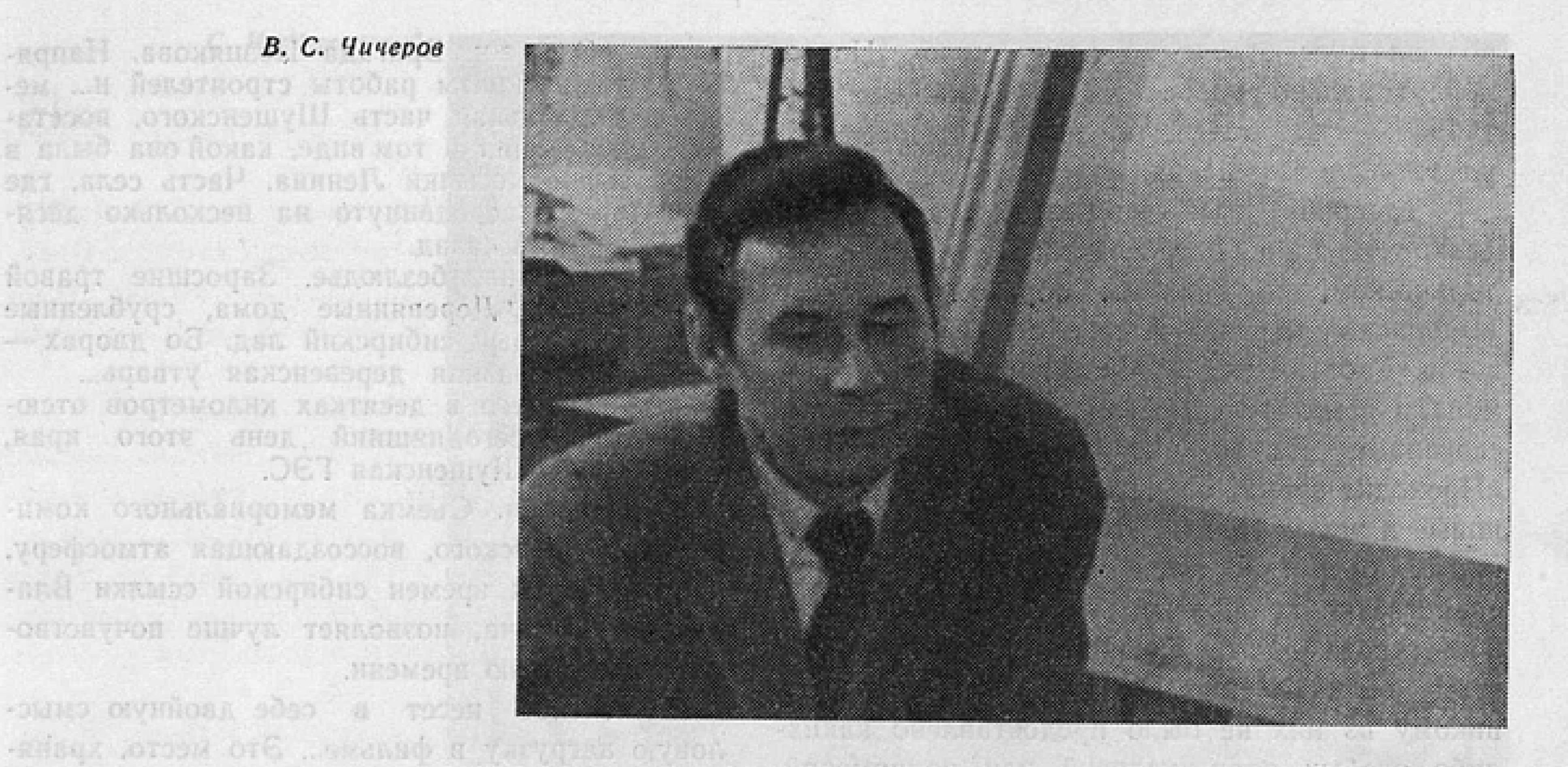
Напомню фильмы, герои которых «шагнули» в картину «Рожденные Октябрем»: «Михаил Довжик» была снята в годы освоения целины, «Сорок второй» — о бригаде Познякова, «Отец и сын» — о семье Маковских, «Даешь БАМ» — о Викторе Лакомове. В одних я был оператором и режиссером, некоторые целиком делал сам.

И здесь нельзя не отметить еще одного закономерного явления во взаимодействии документального экрана и отображаемого им жизненного материала. Форма произведения, его художественная структура рождается не только по твоей воле, не только так, как ты это видишь, а и в немалой степени определяется твоими героями. Жизнь и люди, о которых ты снимаешь картину, подсказывают не только сюжетные ходы, но и принципы композиции всей ленты, ее художественную структуру, стиль, систему пластических решений.

Герои во многом определили и тему нашего фильма: советский образ жизни, человек наших дней, то есть наш современник, жизнь которого позволяет ощутить путь, пройденный страной за шестьдесят лет, но равный столетиям.

Г. Кублицкий. Такая концепция, разумеется,

В. С. Чичеров



не исключала использования в фильме масштабных исторических эпизодов, широких обобщений. Но каждое из них мы старались связать с судьбами наших героев.

В. Трошкин. А помимо всего, мы и кинокамерой и текстом старались передать зрителям наше л и ч н о е отношение к героям. Мы хотели, чтобы зритель услышал н а ш и размышления о судьбах героев. В этих размышлениях нам виделась особая форма обобщений и выводов, которые, думается, вправе делать и художник-документалист. Ведь без авторской интонации не может существовать произведение искусства.

Г. Кублицкий. Наших героев шестеро. Для одного документального фильма это большая нагрузка. Тем более что картина представляет собой единый рассказ. Мы отказались на этот раз от композиционного членения фильма на обособленные главы или новеллы. Такое построение, несомненно, могло бы упростить дело. Однако нам кажется принципиально важным в данном случае тот тип повествования, в котором жизнь страны и наших героев сливалась бы в единое целое, где эпизоды продолжали, дополняли бы друг друга, «работая» на общую идею.

В. Трошкин. Советский образ жизни, советского человека Леонид Ильич Брежнев отнес к главным итогам пройденного страной пути. И в этом — суть, основная мысль нашей картины.

Мы не просто показываем людей — мы хотим создать на экране о б р а з советского человека. Вспомните название фильма: «Рожденные Октябрем». Это не только люди, но и новые отношения, новая мораль, наш образ жизни. «Рожденные Октябрем» — это понятие мы трактуем в самом широком смысле. Позволю себе привести здесь вдохновенные слова Леонида Ильича Брежнева о советском человеке, который, «пройдя все испытания, сам неузнаваемо изменился, соединил в себе идейную убежденность и огромную жизненную энергию, культуру, знания и умение их применять». Вот о таком советском человеке мы и хотим рассказать.

И здесь жизненный материал снова — не подспорье идее, не иллюстрация мысли авторов, не подпорка схеме. Он — и есть основа всего фильма. Эти жизненные биографии, зрительские размышления о наших героях и должны, естественно, привести к тем выводам и итогам, которые могут звучать декларативно, тезисно в такой вот беседе о фильме, но в самом фильме должны рождаться его внутренним течением, в судьбах героев.

Г. Кублицкий. Действительно, в конце кон-

цов плотины строят во всем мире. Новое, принципиально новое то, что рождено Октябрем, — это новый тип человека, новые общественные отношения.

В. Трошкин. Через весь наш фильм проходит ленинская тема. Ретроспективно, в плане историческом, но главным образом в показе выполнения партией и народом ленинских заветов. Работая над фильмом, мы не раз вспоминали замечательные слова Л. И. Брежнева, сказанные им на XVI съезде профсоюзов: «Проходит время, меняется обстановка, встают новые и новые задачи, но путь, указанный Лениным, был и остается единственно верным, единственно правильным путем». Судьбы наших героев дают ярчайшее подтверждение этому высказыванию. А ведь согласитесь, что никому из них не было предоставлено каких-либо особых прав, условий или полномочий. Сила характера, целеустремленность помогли им с особой силой проявить верность пути, начало которому положил ленинский гений. Пути трудной, но счастливой жизни — не для избранных, а для всех членов нашего советского общества.

Г. Кублицкий. К примеру, когда мы видим Владимира Чичерова на сессии Верховного Совета РСФСР, то на экране — воплощенные в жизнь ленинские слова о народовластии: «...Советская власть идет от самих трудящихся масс, она дает не парламент, а собрание трудовых представителей...» Вот они не на словах, а на деле реализуемые, основанные на государственной заботе права человека!

Или, скажем, Саяно-Шушенская ГЭС, где трудится бригада Познякова. Бывший глухой угол Сибири. Той Сибири, о которой, однако, в давние годы Ленин говорил как о чудесном крае с большим будущим. Сегодняшняя Сибирь — это ли не ярчайший пример воплощения ленинских идей комплексного развития производительных сил страны.

И снова, как видите, приходят к нам на помощь наши герои. Так рождается прямая и обратная связь между замыслом авторов и жизненным материалом. Рожденная за писательским столом идея обретает плоть и кровь в судьбах героев.

Э к р а н. Бригада Познякова. Напряженный ритм работы строителей и... мемориальная часть Шушенского, восстановленная в том виде, какой она была в период ссылки Ленина. Часть села, где время передвинуто на несколько десятилетий назад.

Тишина, безлюдье. Заросшие травой улицы. Деревянные дома, срубленные на старый сибирский лад. Во дворах — сохи, разная деревенская утварь...

А всего в десятках километров отсюда — сегодняшний день этого края, Саяно-Шушенская ГЭС.

В. Трошкин. Съемка мемориального комплекса Шушенского, воссоздающая атмосферу, зримые черты времен сибирской ссылки Владимира Ильича, позволяет лучше почувствовать дистанцию времени.

Шушенское несет в себе двойную смысловую нагрузку в фильме... Это место, хранящее память о Ленине, и в то же время — образ старой Сибири, контраст с сегодняшним днем...

Г. Кублицкий. Впервые я увидел Шушенское в 1935 году. Тогда еще были живы многие из тех, кто помнил и знал Владимира Ильича. Тогда село еще сохраняло черты сибирского прошлого. Даже добраться туда и то было не просто.

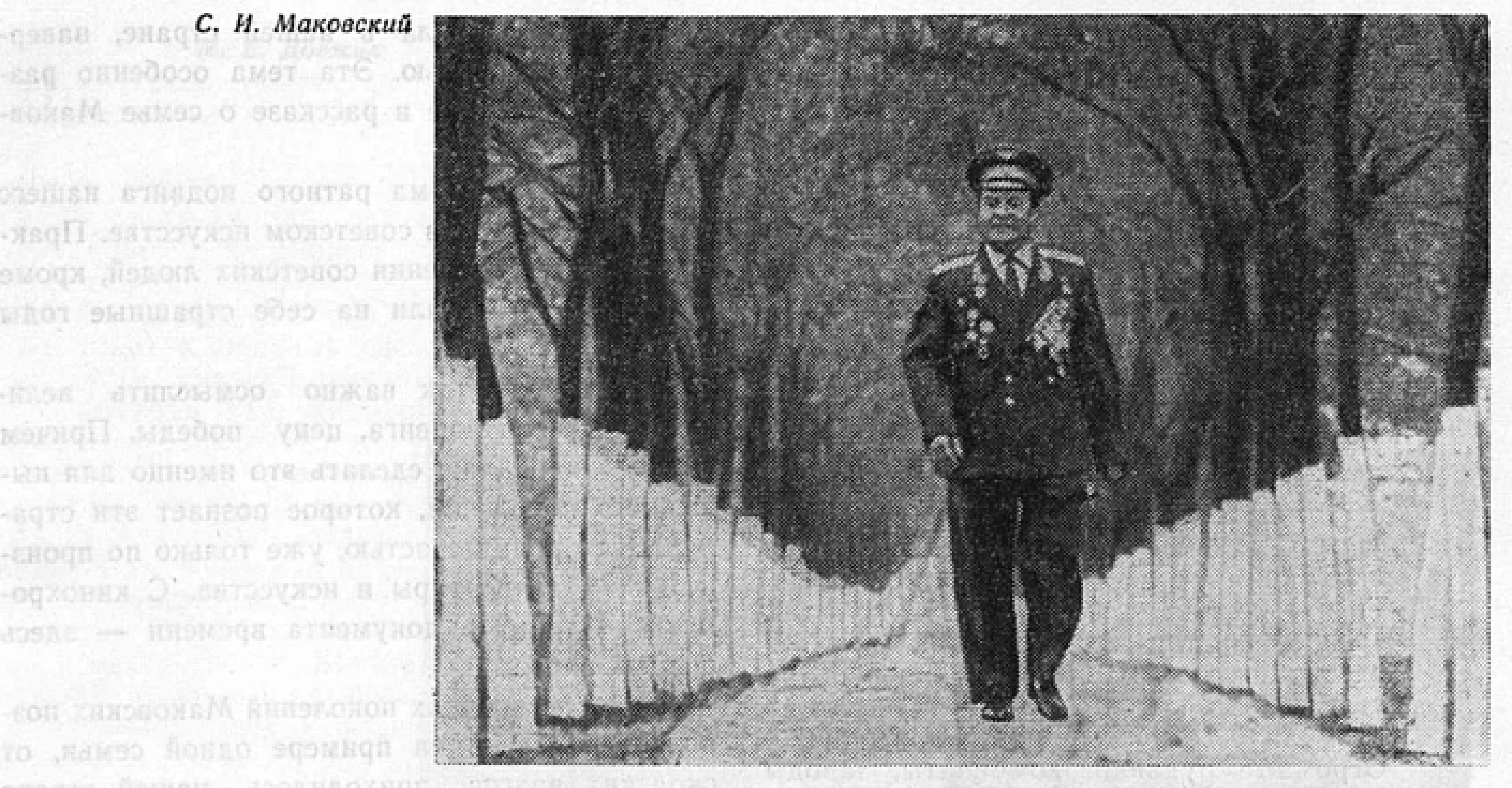
Теперь там все так изменилось, что уголки не столь уж седой сибирской старины приходится ныне объявлять заповедными, относить их, говоря языком кинематографистов, к «уходящей натуре».

Я вот недавно получил письмо от красноярского краеведа Ефима Ильича Владимирова. Он торопился заснять на пленку часть санного пути, по которому Владимир Ильич возвращался из ссылки в Россию.

Саяно-Шушенская ГЭС преображает жизненный уклад этих мест. Кадры, которые думает снять Владимиров, могут стать уникальными, неповторимыми.

Э к р а н. Мемориальный комплекс. Панорама по берегу Енисея возле сегодняшнего Шушенского. Отсюда быстроходные суда устремляются к каньону Саяно-Шушенской ГЭС.

Смена коротких пейзажных планов возвращает нас на стройку — к рабочему месту Валерия Познякова.



Панораму ГЭС венчает огромная надпись, начертанная на скале: «Мечте Ильича сбыться!»

Ленинская тема как бы объединяет в фильме другие, давая им развитие на материале судеб наших героев. Такова тема дружбы народов нашей страны. Мы стремились дать почувствовать атмосферу товарищества, сплоченности в повседневной жизни наших героев.

Вот русский рабочий Валерий Позняков. За свою относительно короткую биографию строителя он участвовал в сооружении гигантских даже по мировым масштабам гидроэлектростанций. Из Дивногорска поехал в Нурек. Из студеной Сибири в жаркий Таджикистан: другой быт, другие нравы. Но везде — свои, советские люди, люди-братья!

То, что воды, накопленные плотиной Нурека, оросят жаждущие земли трех республик— Таджикистана, Узбекистана, Туркмении, — становится частицей жизненной цели Познякова. При съемках в Нуреке мы встречались с его учениками. Таким образом, география строек Познякова позволяет не только заполнить важную страницу рабочей биографии героя, но и расширяет тематику фильма.

В. Трошкин. Именно так. А когда мы ретроспективно показываем Познякова на стройке Красноярской ГЭС, возникает еще одна тема...

Экран. Кадры из фильма «Сорок второй».

Сентябрь 1963 года. Юрий Гагарин на Красноярской ГЭС. Рядом с ним — Позняков. Первый в мире космонавт был зачислен в бригаду Познякова. С тех пор много лет «гагаринцы» выполняют его норму, а заработанные деньги перечисляют в фонд мира.

Причем здесь мы решаем тему прежде всего не словом, а присущими экрану зримыми средствами. Увиденный зрителем Юрий Гагарин на Красноярской ГЭС (как и облик старого Шушенского на экране) позволяет нам создать тот пластический образ времени, который решает наши смысловые авторские задачи изобразительно, то есть средствами собственно кинематографическими.

Кроме того, как видите, летописный материал позволяет нам показать достижения нашей страны в космосе, не отрываясь от биографий наших героев.

Г. Кублицкий. Для украинца Михаила Довжика целина сделала Казахстан второй ро-

диной. Он дружит и соревнуется с бригадиром Нургамбулом Малгаждаровым, сыном казахского скотовода. Для многих его земляков освоение целины означало революционный шаг в жизни, общение с новыми интересными людьми, прогрессивные изменения в жизненном укладе.

В. Трошкин. В связи с рассказом об этом герое нашего фильма мы почувствовали необходимость как бы окинуть взглядом сегодняшний день целинных земель...

> Экран. Идет энергичный монтаж коротких планов. Казахстан в первые годы Советской власти: отсталая окраина, примитивное скотоводство, нищета населения...
>
> И Казахстан сегодняшний: мощный, индустриальный. Гигантские разработки угля Караганды и Экибастуза; нефть и атомная электростанция Мангышлака. Огромные рудники, комбинаты, заводы цветной металлургии. И наконец — Байконур, начало космической дороги к звездам....

Казахстан для нас — символ расцвета всех республик, всех бывших национальных окраин. И опять жизнь республики показана через судьбу нашего героя — Михаила Довжика. Мы как бы раздвигаем рамки совхозного поля, где он трудится, до масштабов края... Так рождается связь времен. Так переплетаются судьбы героев.

Г. Кублицкий. Владимир Степанович Чичеров соревнуется с Позняковым. Десятки ленинградских предприятий и научно-исследовательских институтов, занятых проектированием и поставкой оборудования для Саяно-Шушенской ГЭС, приняли встречные планы, связанные с ускоренным вводом гидростанции в строй.

Вновь на экране происходит встреча героев, не формальная, рожденная протребностью монтажа, а жизнью рожденная.

Судьба Чичерова дает нам возможность коснуться бесконечно дорогой для каждого советского человека темы народного подвига в Великой Отечественной войне. Мы хотим так же напомнить в фильме о поистине великих заслугах, о непомерных тяжестях, выпавших на долю Ленинграда.

Война не обошла в нашей стране, наверное, ни одну семью. Эта тема особенно развивается в фильме в рассказе о семье Маковских.

В. Трошкин. Тема ратного подвига нашего народа — святая в советском искусстве. Практически, все поколения советских людей, кроме нынешнего, испытали на себе страшные годы войны.

Вот почему так важно осмыслить величие народного подвига, цену победы. Причем более всего важно сделать это именно для нынешнего поколения, которое познает эти страницы истории, к счастью, уже только по произведениям литературы и искусства. С кинохроники — зримого документа времени — здесь особый спрос.

Жизнь нескольких поколений Маковских позволяет показать на примере одной семьи, от скольких врагов приходилось нашей стране защищать социалистические завоевания.

Старший Маковский, Иосиф Иванович, боролся за Советскую власть в Октябре, отстаивал и защищал ее в годы гражданской войны...

> Экран. В боях против Колчака Иосиф Маковский был схвачен карателями. На экране подлинный документ — «История болезни, причиненной белым террором», — строки из которого потрясают: «Тов. Маковский от 27 ноября пролежал в трупах до прихода советских войск. 29 ноября был извлечен из трупов... и привезен из тюрьмы в Павлодарскую уездную больницу со следующими ранениями: 5 ран в грудь, из которых 4 с поражением легких (выход воздуха), одна рана в живот... 5 ран в спину и бока, не считая ранения в ноги и руки. Благодаря здоровой натуре выздоровел...»

..Иосиф Иванович дожил до Великой Отечественной войны и участвовал в ней. Его сын, Спартак Иосифович, также прошел войну и прошел со славой — он Герой Советского Союза, летчик-истребитель. Свыше двухсот боевых вылетов. Восемьдесят воздушных схваток, 23 лично сбитых Спартаком Маковским вражеских самолета, и это — не считая сбитых в группе...

Третье поколение — сыновья Спартака Иосифовича — Борис и Геннадий.


М. Е. Довжик

Г. Кублицкий. Третье поколение Маковских живет и трудится под мирным небом. Но как отцы и деды, оно готово к подвигу во имя Родины. Так воспитали это поколение страна и семья.

В. Трошкин. В юбилейный год принято подводить итоги, обращаться к опыту пережитого, чтобы ясней представить себе ценность и масштабы свершенного народом и страной. Мы в нашем фильме в рассказе о своих героях тоже вспоминаем о прожитом и пережитом ими, строим на этом концепцию фильма, основу зрительного ряда. Но в искусстве самое трудное дело — подводить итоги. Особенно если берешься рассказывать о человеке.

Г. Кублицкий. Разумеется, зритель вправе ожидать от художника не только суммы сведений, пусть даже сложенных в образный рассказ, но и собственной точки зрения, вывода, к которому он пришел. Однако, самое большое удовлетворение испытываешь, когда итоги подводит сам зритель.

В. Трошкин. Если мы, конечно, сумеем подвести его к этому...

Г. Кублицкий. Будем надеяться... Человек, его жизнь — вечное и сложное движение. Порой — разнокачественное. Вот, что важно показать, в чем разобраться. Скажем, Михаил Егорович Довжик. Двадцать лет назад по комсомольской путевке приехал на целину, стал бригадиром...

Экран. Казахстан второй половины пятидесятых годов. Неоглядная, пустынная степь. Первые колышки, первые домики. И первая борозда, проложенная уверенным, умелым человеком на неподатливой земле, никогда не знавшей плуга.

Жизнь первопроходцев, полная суровых лишений. Зимние бураны, пыльные бури...

Многие не выдерживали — целина отсеивала слабодушных, нестойких.

Довжик прочно пустил корни на казахстанской земле. Приехал сначала один, потом перевез сюда мать, брата, сестер. И вот уже в совхозе девятнадцать Довжиков, включая жену Михаила, Валю, которую он встретил здесь, на целине...

На наших глазах происходит как бы маленькое чудо. Меняется степь, обстраивается совхозный поселок, налаживается быт. Зыбкое становится устойчивым... Во всем основательность, домовитость. Будто в голую степь переместился уголок украинского села...

Счастливый день в семье Довжиков: у Вали и Михаила — первенец. Назвали его Володей...

Так вот Довжик и сейчас бригадир. Формально он вроде бы остался в пределах того же круга обязанностей. Между тем мы все можем привести десятки примеров: молодой человек приходит, допустим, на завод, учится, растет и через какое-то время может стать директором этого самого завода. А у Довжика — не должностной рост. Это рост гражданина, рост высокого профессионализма в своем деле, связанный с любовью к возрожденной им и его друзьями целинной земле.

В. Трошкин. Михаила Довжика я знаю очень давно. Если бы наш рассказ о нем шел отдельной новеллой, ее бы можно было назвать: «Двадцать лет спустя». Как герой картины он мне, признаюсь, особенно дорог и близок, ибо о нем я сделал свой первый авторский фильм, где выступил как сценарист и как режиссер. Тогда я только что закончил институт, причем, закончил как оператор. А на фильме о Довжике стал режиссером. В общем, это была первая проба сил...

Но это к слову. Довжик дорог мне прежде всего как человек, с которым я по-настоящему подружился, и дружбе нашей вот уже третий десяток лет. Мы переписываемся, я часто бывал у него, хорошо знаю его семью. Он, наезжая в Москву, гостит у меня. Рыбачили несколько раз вместе...

Михаил Егорович прекрасной души человек, добрый, честный, открытый. И еще я бы отметил в нем непоколебимую твердость, основательность убеждений, взглядов на жизнь. Его кредо: если уж взялся за дело — будь ему верен до конца, не будь «перекати-полем». В нем живет дух настоящего земледельца, человека, который знает и любит землю, умеет на ней трудиться.

А насчет его бригадирства скажу: ему предлагали высокие посты. И не раз. Но он неизменно отказывался. Считает, что его место — поближе к земле. Такая позиция, по-моему, достойна только уважения.

Экран. В поле — бригадир Михаил Егорович Довжик. Рядом с ним — его сын Владимир. Работают вместе: сын унаследовал профессию отца... Это снималось осенью прошлого года. У хлеборобов Казахстана — горячая пора, уборка урожая. Республика с честью справилась с принятыми обязательствами — дать стране более миллиарда пудов хлеба.

...На трибуне торжественного заседания в Алма-Ате, посвященного 20-летию освоения целины, — Леонид Ильич Брежнев. Он говорит: «В числе первых на целину приехал украинский комсомолец Михаил Довжик и сразу возглавил тракторную бригаду, начал работать по-ударному. Его рабочий путь отмечен многими славными начинаниями, которые находили и находят тысячи последователей. Он и сейчас занимает должность бригадира. Но как и многие его сверстники, за двадцать лет Михаил Довжик стал человеком с широким государственным кругозором, мастером своего дела, умелым воспитателем и организатором. Михаил Егорович Довжик был избран членом Центрального Комитета Компартии Казахстана. Родина удостоила его звания Героя Социалистического Труда».

Разумеется, не с каждым героем после съемок остаются такие отношения, как с Довжиком. Дружбу не запланируешь по отношению к человеку, который даже очень может тебе нравиться, тем более не «заложишь» ее обязательным компонентом в сценарную разработку или съемочный цикл.

Вообще-то мы считаем разговор о своих героях делом несколько рискованным... Ведь все они — замечательные люди, мы о них можем рассказывать часами, а зритель потом увидит на экране лишь то, что нам удалось передать из всего многообразия их характеров.

Еще об одном человеке я хочу рассказать, хотя таких, как с Довжиком, дружеских отношений у нас пока не завязалось. Я имею в виду Виктора Ивановича Лакомова...

Экран. Камера долго и внимательно наблюдает за работой бригадира путеукладчиков на трассе Байкало-Амурской магистрали Виктора Лакомова. Среднего роста, худощавый, далеко не богатырской внешности, ничем не выделяется среди остальных. Сейчас он занят обычным своим делом. Не слышно его команд. Похоже, что никому он ничего не приказывает, а только проворно, быстро хлопочет возле путеукладчика. Но удивительным образом Ла-

В. И. Лакомов



комов всегда оказывается там, где нужно. И вскоре понимаешь: именно он, Виктор Лакомов, мозг и душа всего дела. Именно он умело и именно потому так, может быть, неброско, незаметно, на ходу направляет, настраивает работу очень разных людей...

Говоря о Викторе Лакомове, очевидно, стоит откровенно признаться: хотя знакомы мы с ним давно, дружбы у нас так и не получилось. Вообще у него с журналистами и кинодокументалистами отношения сложились довольно своеобразные. Ну, не любит человек блокнот и камеру! И я его прекрасно понимаю. Он скромный человек и считает, что отмечен высокими наградами, один из многих столь же заслуженных строителей дороги. Он Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета РСФСР. Он был делегатом XVII съезда комсомола, и прямо из зала заседания отправился во главе ударного комсомольского отряда на трассу магистрали.

Высокое доверие надо оправдывать, считает Виктор, прежде всего своим трудом. Ну, а журналисты и операторы буквально накинулись на него и часто отрывают от работы. В рассказе о Лакомове нам тоже поэтому часто приходилось идти в «обход». Для создания экранного портрета строителя мы прибегаем к помощи его товарищей по труду, к рассказам тех, кто его хорошо знает, работает и живет с ним вместе.

Экран. Идут короткие реплики, слагающие по черточкам характер Виктора Лакомова.

— Нормальный парень. Не накричит, если ты проштрафился, скажет тихо, а ты — хоть сквозь землю... Потому что в словах его — правда, боль за дело...

— Целеустремленный он...

— Он просто работает наравне со всеми, может, немного лучше. Но зато когда приходится туго и ребята готовы пасть духом, опустить руки — он продолжает работать, будто железный. Он не произносит речей, стесняется этого, но если дело пойдет на принцип — будет стоять до конца...

Г. Кублицкий. Я о Лакомове сказал бы так: человек, одержимый работой. Полностью. Целиком. У него та одержимость, которая восхищает нас в художниках, физиках, летчиках-испытателях. Вот такая и у Лакомова. У меня даже сложилось впечатление, что когда он просто гуляет, то, скажем, остановиться, чтобы рассмотреть что-то его заинтересовавшее, ему как-то трудно. Ему, очевидно, кажется,

что в данный момент он не занимается «настоящим» делом. То есть он сам в это время ничего не делает — и у него возникает ощущение какой-то внутренней неловкости...

Я знал старого сормовского рабочего Тихона Григорьевича Третьякова. Когда-то с Анатолием Колошиным мы рассказывали о нем в фильме о Волге. Это был представитель старой сормовской династии, дед его был бурлаком. Когда мы встретились, Тихону Григорьевичу было под девяносто. Но разговаривая с вами, он обязательно что-либо делал или хотя бы что-то переставлял на столе, словно решая какую-то нужную задачу. Он не мог сосредоточиться только на разговоре, потому что сам разговор казался ему делом пустым...

И Лакомов, человек нового поколения, из этой же человеческой породы. Одержимость, поглощенность работой у него просто перехлестывает через край, пожалуй, даже мешает ему ощущать полноту жизни. Но откровенно скажем: побольше бы таких, как Лакомов.

Показать такую вот одержимость делом у человека в документальном фильме, на мой взгляд, задача высшей категории кинематографической сложности.

В. Трошкин. Как документалист скажу, что, с моей точки зрения, решение этой задачи все-таки возможно, хотя правда пока на стороне моего коллеги. Во всяком случае, по отношению к Лакомову. Снимал я Виктора много, не один раз, но до конца «раскрыть» его самого, его характер, считаю, мне пока так и не удалось. Но я не теряю надежды.

Г. Кублицкий. И наконец, финал фильма. В завершающей части, как и в начале картины, мы вновь показываем наших героев. Тут наиболее простое решение, вероятно, окажется и наиболее точным, в наибольшей степени соответствующим общему замыслу фильма. Зритель узнал наших героев в нелегком повседневном труде. Но повседневность не будничность. И пусть порадуются наши герои приходу всенародного праздника!

В. Трошкин. Повседневность не будничность! По-моему, это точно сказано. В этих словах, Георгий Иванович, мне кажется, заключается один из главных жизненных принципов наших героев. Вот такое понятие праздника присуще каждому из них. Все они живут радостью созидательного труда. Труд для них не будничность, он потребность души. И в этом заключена великая движущая сила нашего общества. Это и должны показывать мы, советские документалисты, используя все возможности страстного и темпераментного жанра — кинопублицистики.

В конце фильма мы вновь как бы сменим оптику. И страницы жизни наших героев словно обретут иную характеристику. Когда видишь на экране самые разные уголки нашей страны, советских людей, которые самоотверженно трудятся на благо своей Родины на фабриках и заводах, на колхозных полях и в научных лабораториях, находящихся вдали от родных берегов, то понимаешь, что в этом многомиллионом строю трудовые и ратные биографии наших героев вписываются в биографию страны.

Время отмерило шесть десятилетий эпохи социализма, ум, честь и совесть которой — великая партия Ленина. Об этом вдохновенно и ярко сказал Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев в докладе «О проекте Конституции Союза Советских Социалистических Республик»: «На весы истории мы кладем действительно эпохальные завоевания трудящихся, достигнутые благодаря власти рабочего класса под руководством Коммунистической партии».

Экран. Шагает Спартак Иосифович Маковский. Золотая Звезда Героя, множество орденов и медалей. Он ведет за руку трехлетнего Спартака, своего внука. А у того на рубашке — маленькая алая звездочка...

Столетие власти Советов представитель четвертого поколения Маковских встретит в полном расцвете сил. Но какой бы прекрасной ни была его жизнь в зрелые годы, он, как и миллионы его современников, будет с волнением и благодарностью вспоминать наше время, счастливо изменившее судьбы мира.

Диалог записал С. Солодовников

Виктор Дмитриев

Гуманизм социалистической революции и кинематограф

Статья вторая

Современный мир отмечен пестротой социальных устремлений, проникающих и в сферу художественного творчества. Тем не менее каковы бы ни были эти устремления, они в конечном счете тяготеют к одному из двух полюсов общественной структуры нашего мира, укрепляя либо силы социализма, либо капитализма. Субъективно это далеко не всегда осознается, тем более признается теми или иными деятелями современного искусства, в частности, искусства кино, что наглядно подтверждается противоречивым характером художественного творчества в условиях капиталистического общества.

Вот почему столь значителен и злободневен вопрос о критериях гуманизма искусства в XX веке. Вопрос этот большой и достаточно сложный, мы коснемся, продолжая разговор, начатый в первой статье, лишь некоторых его аспектов.

Статью первую см.: «ИК», № 11.

Как показывает исторический опыт в наше столетие, чрезвычайно заострилась и значительно усложнилась проблема свободы, в том числе и свободы творчества. Наряду с политической стороной этой проблемы, нам более очевидной, приобретает особое значение и другая — вопрос о характере и смысле внутренней свободы личности, ее духовной активности, о сущности творческой свободы художника в нашу эпоху. Неоднозначное, подчас взаимоисключающее понимание этого вопроса есть не что иное, как многообразная реакция всех без исключения слоев современного общества на всем земном шаре на неуклонное расширение и углубление мирового революционного процесса, властно воздействующего на индивидуальное и общественное сознание, включая мир чувств.

Революционный процесс вовлекает в свое русло неоднородные и зачастую противоречивые силы. Во-первых, неодинаков уровень исторической зрелости самих революционных сил. Во-вторых, многоразличны формы сопротивления со стороны эксплуататорских классов, прилагающих отчаянные усилия и не брезгующих ничем, дабы затормозить обновление мира на началах социализма и коммунизма. В-третьих, по-прежнему в странах несоциалистической зоны мира много колеблющихся, испытывающих сомнения относительно того, «в каком идти, в каком сражаться стане». Все это, вместе взятое, и создает ту пеструю, сложную картину, о которой идет речь и которая проявляется в понимании свободы личности, художественного творчества.

Искусство — один из факторов духовной культуры, активно влияющий на соотношение сил в классовой борьбе, тем самым на судьбу человечества. Как бы ни были сложны, а подчас и трудно уловимы проявления социальных и политических тенденций в сфере художественного творчества, закономерен лишь один вывод: действительно гуманистичным в наш век является такое искусство, которое способствует внесению в общественное движение, в мировоззрение, мирочувствие личности социалистического сознания, помогает его росту и упрочению.

Таким образом, при оценке художественного творчества важен в первую очередь объективный результат: если художественное произведение так или иначе подводит к социалистическому миропониманию, перед нами гуманистическое искусство в высшем смысле.

Спонтанность этого процесса порой преувеличивается. Опыт показывает, насколько возрастает в наши дни роль субъективного отношения художника к своей миссии, к задачам искусства. Ныне это область острейшей идейной борьбы, от исхода которой всякий раз решающим образом зависят мера и значение того вклада, который вносит художник в национальную и мировую гуманистическую культуру.

Буржуазные идеологи прокламируют для интеллигенции некий «особый», якобы надклассовый путь, в частности, пытаются укоренить в ее среде идею космополитической элитарности творческой интеллигенции, ее кастовой замкнутости, неконтактности с обществом, массами. На Западе вновь предпринимаются попытки представить народ как враждебную по отношению к культуре, едва ли не разрушительную силу, стало быть, чуждую интеллигенции. Последней внушают, что в нынешнем «безумном, безумном, безумном» мире она имеет достаточно причин любить одну себя и заниматься лишь собой, что свобода искусства — это создание художественных произведений «для себя». В сложных условиях острейшего идейного противоборства на мировой арене встречаются работники искусства, которые пробуют найти этот не существующий в действительности «третий» путь. Жизнь убеждает, что такие попытки в конце концов оборачиваются сползанием на стезю реакции, наносят ущерб передовой культуре, коверкают, порой непоправимо, судьбы талантливых людей.

Идейное противоборство двух миров отнюдь не означает обособленности социалистического искусства от гуманистических в своей основе художественных течений современности, при всей подчас противоречивости того или иного из них, если речь идет, разумеется, не о реакционном искусстве.

Великая Октябрьская социалистическая революция оказывает все возрастающее влияние на развитие человечества в целом, на облик всего мирового искусства. К такому выводу приходят и некоторые буржуазные авторы, стремящиеся к научной добросовестности. Так, по мнению английского исследователя Р. Веллингтона, если центральной проблемой, занимавшей мыслителей XIX века, была необходимость определить свое отношение к великой Французской революции, то для мыслителей XX столетия такой проблемой является определение своего отношения к Великой Октябрьской революции в России.

Сказанное без сомнения достаточно точно соотносится с актуальной проблематикой художественного творчества. Объективная необходимость для каждого деятеля мировой культуры состоит в том, чтобы определить свое отношение к мировому революционному процессу, начатому Октябрем, что находит свое выражение в самых разных, часто противоречивых и даже противопоставленных друг другу идейных и художественных явлениях. При всем этом имеются объективные предпосылки и для сближения гуманистических исканий современного искусства, они определяются тем, насколько глубоко, правдиво показывает оно истинные причины бедствий народных, пути избавления от эксплуатации, от всего, что угрожает человечеству войнами, нищетой, угнетением.

Для гуманистического искусства главной и безусловной ценностью является человек, а целью творчества — защита человека, поэтизация человечности.

Есть немало художников, которые в своем понимании миссии искусства ставят на этом точку. В условиях буржуазной действительности это тем не менее позволяет большому таланту уловить и проникновенно передать дегуманизацию человеческих отношений: правда, при этом часто образное отражение получают не столько социальные реалии, такие, как голод, нищета, безработица, эксплуатация, сколько духовные последствия, нередко оторванные от их действительных причин.

Однако в произведениях такого рода, особенно в наиболее крупных, социальная не-

конкретность, расплывчатость до некоторой степени восполняется раскрытием бездн духовного отчуждения, не знающего пределов в расчеловечивании человека, кем бы он ни был.

Этой существенной для искусства трагической ноты не лишены, к примеру, и некоторые модернистские произведения — те из них, авторы которых скорбят об утрате человечности, с душевной болью и состраданием к человеку рисуют Дантов ад существования в условиях современного эксплуататорского общества. В художническом сострадании, в глубокой боли за человека — гуманизм таких произведений, пусть они и исполнены пессимизма, отчаяния и по своей художественной природе далеки от реализма.

При анализе, идейной оценке таких произведений буржуазного гуманизма их не следовало бы поэтому уравнивать с эстетизацией зла, более характерной для откровенно упадочного искусства, включая произведения буржуазной «массовой культуры», по крайней мере в значительной ее части, потому что в этом последнем случае перед нами как раз антигуманизм. Произведения подобного толка вызваны к жизни самоотчуждением художника, тем, что капитализм, о чем убедительно писал еще К. Маркс, по природе своей враждебен искусству.

Вот почему вне гуманизма оказывается бегущее жизни, замкнутое в себе, эзотеричное формотворчество. По той же исходной причине за пределами гуманизма находятся произведения, в которых хотя бы и в реалистической, точнее, жизнеподобной форме поэтизируются бесчеловечность, насилие, вседозволенность, грязнятся чистые, сокровенные чувства, принципиально обессмысливаются любые высокие побуждения и идеалы, а изображение униженных и оскорбленных превращается в унижение личности средствами искусства.

Вопреки вполне обоснованным возражениям многих советских ученых, суммарное, нерасчлененное представление о модернизме все еще широко распространено в нашей искусствоведческой литературе. Даже в некоторых новых талантливых исследованиях, отмеченных свежестью взгляда и тонкостью анализа, часто не принимается во внимание необходимость диалектического подхода, основанного на марксистско-ленинских критериях гуманизма. Между тем и в модернистском искусстве в целом, как и в творчестве тех или иных его представителей, мы находим порой явления одного и другого ряда, стало быть, и такие, которые при всех их слабостях отмечены существенными приметами гуманистического искусства.

Да, их создатели неустойчивы в своих стремлениях, подвержены политическим колебаниям и в своем творчестве порой делают уступки дегуманизирующим влияниям, столь агрессивно изощренным в наш век, многообразно развиваемым господствующими классами эксплуататорского общества. Да, искусство их несравненно беднее, нежели реализм. Да, представители такого искусства, страдая под гнетом сил зла и возвещая миру о своем страдании и страданиях своих героев, нередко не различают сил добра, не верят в эти силы, даже оказываются в оппозиции к ним, чем дают повод использовать себя и свое творчество в интересах буржуазности. Тем не менее и в некоторых произведениях, отмеченных такими тягостными противоречиями, все-таки имеются гуманистические мотивы, которыми нельзя пренебрегать, ибо они по-своему противостоят воинствующему антигуманизму.

К сожалению, их авторы не всегда сознают, где искать союзника, и часто не находят его, тем самым разобщая фронт гуманистического искусства.

Задача прогрессивных сил — помочь таким художникам обрести себя должным образом в современном мире. Оттолкнуть их можно только туда, куда их и без того затягивают, обескрыливая и перемалывая, жернова дегуманизации.

В наше время разобщенность интеллигенции в мире, в том числе среди поборников гуманизма, достигла значительных масштабов и стала проблемой большой остроты. Причем, разобщение это происходит нередко за счет вопросов, второстепенных по отношению к единению фронта гуманистического искусства, таких, например, как критерии художественной

формы. В данной связи представляется актуальным положение, выдвинутое одним из советских ученых: «Эстетическому прогрессу современного искусства... способствуют все формы художественного творчества, улавливающие гуманистическое содержание нашей эпохи»[1].

Заслуживает внимания и суждение Ю. Я. Барабаша, указавшего на то, что «в условиях острой идеологической и эстетической борьбы, сложной революционной перестройки мира и человека в западном искусстве нередко возникают художественные явления, по природе своей переходные, пограничные. Было бы, по-видимому, неоправданным упрощением все нереалистические произведения в искусстве нашего времени целиком и безоговорочно относить к модернизму. Точно так же вряд ли каждое явление прогрессивной по своей политической направленности художественной культуры может быть квалифицировано как реалистическое. Подвижность границ, неоднозначность идейно-эстетической природы тех или иных тенденций, сложность творческих и идейных исканий — характерный признак художественной жизни в эпоху великих революционных изменений, что требует вдумчивого, всестороннего исследования, дифференцированного подхода»[2].

Итак, повторим, для гуманистического творчества главной и безусловной ценностью является человек, но, как отмечено выше, есть немало художников, которые на этом останавливаются. Вместе с тем хорошо известно также, что демократическое искусство более высокого уровня идейно-художественной зрелости ставит в центр своих гуманистических устремлений не только личность, но и народ, а сквозь призму народа — человечество.

Великая Октябрьская социалистическая революция ознаменовала громадной важности сдвиг: в СССР, а вслед за ним и в других странах социалистического содружества, трудящиеся массы взяли на себя под руководством Коммунистической партии всю ответственность за социальный прогресс. Ликвидированные экспуататорские классы лишились среди прочего и возможности подавлять передовое, гуманистическое искусство, получившее для своего развития ничем не стесняемый простор.

В итоге реальный социализм возвысил гуманизм искусства до постижения не только намного возросшей ценности неповторимой личности, неисчерпаемых сил народа, могущего самостоятельно решать свою судьбу, но и роли передового, подлинно революционного класса — пролетариата, единственно способного, освобождая себя, вывести к свободе все человечество. Вдохновляющим источником для советского, всего прогрессивного гуманистического искусства является укрепление позиций мирового социализма, рост его авторитета и могущества. Как отметил на XXV съезде КПСС Л. И. Брежнев, это «великое благо для для человечества в целом, для всех, кто хочет свободы, равенства, независимости, мира и прогресса»[3].

Предвосхищая расцвет такого искусства, В. И. Ленин подчеркивал, что подлинное сочувствие трудящимся, а также идея социализма[4] сообщат новому искусству должную полноту и действенность гуманистических исканий, наиболее адекватных потребностям и всему богатству реальности нашей противоречивой, динамичной эпохи. В лучших своих проявлениях социалистическое искусство, в том числе и советское кино, подтвердило ленинский научный прогноз и ныне предстает перед всем культурным миром в первую очередь в этом своем качестве. Оно привлекает динамикой гуманизма, который постоянно обогащается и, обновляясь, все глубже корреспондирует с вершинными завоеваниями мировой культуры, созданными на протяжении ве-

[1] Л. И. Тимофеев. Советская литература и художественный процесс. В кн.: «Советская литература и мировой литературный процесс. Идейно-эстетические проблемы». М., «Наука», 1975, стр. 186.

[2] Ю. Я. Барабаш. Развитие художественной литературы в условиях современного мирового революционного процесса. В кн.: «Проблемы коммунистического воспитания и социалистической культуры» (Материалы Всесоюзной научно-теоретической конференции «XXV съезд КПСС и развитие марксистско-ленинской теории»). М., Политиздат, 1977, стр. 192—193.

[3] Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. М., Политиздат, 1976, т. 5, стр. 453.

[4] См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 104

ков, с гуманистическими устремлениями современного искусства, выступает в его авангарде.

Напротив, в попытках буржуазных идеологов навязать интеллигенции антидемократические, антинародные, эгоистические идеалы и цели нетрудно увидеть их стремление вбить клин между творческими работниками и ведущей политической силой современности — революционным движением, ослабить, а то и вовсе исключить благотворное воздействие на искусство социалистической идеологии.

С этой же целью идейные противники социализма делают ставку и на противопоставление народного — социалистическому, национального — интернациональному. В. И. Ленин считал национализм смертельным врагом революционного дела, социалистических преобразований, ибо «своей тактикой разъединения и раздробления *он превращает в ничто* великий завет сближения и единения пролетариев всех наций, всех рас, всех языков» [5].

Наша партия неустанно подчеркивает важность интернационалистического воспитания, значение интернационалистской миссии советского искусства.

Вместе с тем социалистический характер любой национальной культуры не только не предполагает отказа от обогащения и развития родного языка, самобытной национальной образности, но, напротив, открывает самые широкие возможности для практического решения этой задачи на основе глубокого постижения деятелями культуры диалектики национального и социалистического, интернационального в жизни и искусстве.

Многонациональное советское киноискусство показало всему миру интернациональную сущность Великой Октябрьской социалистической революции, в ярких образах раскрыло всемирно-историческое значение строительства социализма и коммунизма в нашей стране, качественно новый характер национальных отношений, основанных на прочной дружбе народов, на началах социалистического интернационализма и братства во всех областях духовной жизни, в экономике, политике и культуре, на непримиримости к любым попыткам буржуазных идеологов раздуть национальный эгоизм и недоверие, национальную обособленность и вражду.

Социалистический гуманизм как раз и позволяет художнику преодолеть национальную ограниченность: в национальной форме воплощается общесоветское по сути содержание искусства народов СССР, находят преемственность и дальнейшее развитие, множатся социалистические традиции. Создаваемое творческим трудом талантливых представителей всех народов СССР, советское искусство чуждо какой бы то ни было национальной замкнутости или исключительности. Это одно из свидетельств того, что, как отмечено в Постановлении ЦК КПСС, посвященном 60-летию Октября, «Советский Союз дает притягательный пример успешного решения одного из самых сложных вопросов развития человеческого общества» [6] — вопроса национального.

Перед каждым интеллигентом, работником искусства в современном мире встает проблема выбора. Встает, в частности, потому, что исторически сложившийся в новейшее время способ формирования самой интеллигенции двоякий. Как отмечал вслед за К. Марксом В. И. Ленин, каждый класс «не только вырабатывает свою собственную интеллигенцию, но и берет себе также сторонников из числа всех и всяких образованных людей» [7]. Отсюда и две стороны в вопросе о роли и месте интеллигенции в современном мире.

Суть одной из этих сторон в том, что политический вес интеллигенции в обществе всегда неизбежно зависит от прочности ее связи с классом. «...не примыкая к классу, она есть нуль» [8], — писал В. И. Ленин. Это, в частности, означает, что интеллигенция (вся и тем более какая-либо часть ее) не имеет своей самостоятельной идеологии, а становится на позиции классов, с которыми связывает себя, в нашем государстве — на позиции всего советского народа.

---

[5] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 7, стр. 325.

[6] «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Постановление ЦК КПСС от 31 января 1977 года». М., Политиздат, 1977, стр. 12.

[7] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 389.

[8] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 441.

В свою очередь, сила общественного класса, его влияние на экономику, политику и культуру, прочность его позиций в идеологической борьбе во многом зависят от того, располагает ли он своей интеллигенцией, умножающей усилия класса в решении стоящих перед ним задач. В. И. Ленин со всей определенностью указывал и на эту сторону вопроса: «...интеллигенция потому и называется интеллигенцией, что всего сознательнее, всего решительнее и всего точнее отражает и выражает развитие классовых интересов и политических группировок во всем обществе»[9].

Применительно к художественной интеллигенции все это, в частности, означает, что «главным критерием оценки общественной значимости любого произведения, разумеется, была и остается его идейная направленность»[10].

Проблема выбора правильного пути для художника состоит в первую очередь в том, чтобы он всячески развивал свой талант, многогранно связывая его с жизнью своего народа, ставя свое творчество на службу интересам народа, на службу гуманизму.

Казалось бы, честному художнику идейные колебания в этом случае не грозят. Однако исторический опыт свидетельствует: не следует недооценивать идеологических диверсий, к которым прибегает буржуазия в надежде сохранить и даже упрочить свои позиции. Расчищая пути к тому, чтобы талант так или иначе оказался у нее в плену, она трактует понятие «свобода» таким образом, что в области мировоззрения это, дескать, свобода от марксизма-ленинизма, в художественной практике — свобода от реализма, в нравственной жизни деятеля культуры — свобода от ответственности перед народом. Художнику советуют отказаться от всего этого, умалчивая, однако, что в итоге ему не остается ничего другого, как по своей воле надеть на себя идейное ярмо буржуазности.

Художник, следовательно, не однажды, а постоянно осуществляет свой главный выбор, какую бы творческую задачу, частную или более общую, он ни решал. Коммунистическая партийность, если она стала неотъемлемой чертой данной творческой личности, политика партии помогают таланту, каждому по-своему, делать безошибочный выбор, добиваться подлинной народности произведений.

Все сказанное закономерно приводит к выводу о плодотворности последовательно осуществляемой ленинской политики партии, в том числе и в сфере культуры. Это наглядно подтверждается тем неоспоримым фактом, что при всем многообразии индивидуальных дарований, тематическом, стилевом богатстве творческие интересы деятелей советского кино, как и в целом нашего искусства, совпадают с коренными интересами народа. Такова одна из закономерностей развития советской художественной культуры. Такова и неизменная позиция партии, помогающей мастерам искусства, идейно вооружающей их.

Советское общество и советское искусство нельзя представить вне единства усилий, вне глубокого взаимопонимания между партией и художественной интеллигенцией. Партия строит свою политику в данной области идеологической деятельности, постоянно учитывая уникальность таланта, высоко ценя ничем не заменимую способность искусства пробуждать и развивать лучшие стороны человеческой души. «Вдохновенный творческий труд деятелей кино, требующий щедрой отдачи духовных сил, таланта, снискал глубокое уважение народа»,— сказано в приветствии Л. И. Брежнева участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в Риге[11].

Талант неповторим, художник остается самим собой в своих исканиях. Тем не менее источник творчества в конечном счете для всех един — жизнь, идеалы народа, перестраивающего мир в согласии с коммунистическими устремлениями. Один и тот же адрес у разных произведений искусства — народ. Оттого-то в творчестве, в самой неповторимости таланта пересекаются, находят своеобразное личностное отражение глубинные общественные, социально-эстетические тенденции. Поли-

---

[9] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 7, стр. 343.
[10] «Материалы XXV съезда КПСС», М., Политиздат, 1976, стр. 80.
[11] «Правда», 19 мая 1977 г.

тика КПСС, ленинское учение о коммунистической партийности искусства помогают творческой интеллигенции обрести единство гражданского и художнического «я», свободно и верно служить народу, делу коммунистического созидания. «Сила партийного руководства,— говорил Л. И. Брежнев, — в умении увлечь художника благородной задачей служения народу, сделать его убежденным и активным участником преобразования общества на коммунистических началах» [12].

Поддержав наиболее плодотворные направления идейно-художественных исканий советского искусства, XXV съезд партии дал им новый импульс.

Для истекших лет, сказано в Отчете ЦК КПСС XXV съезду, характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело коммунистического строительства [13]. Вместе с тем, подчеркнул Л. И. Брежнев в приветствии коллективу ордена Ленина киностудии «Мосфильм» в связи с ее 50-летием и награждением орденом Октябрьской революции, «велики и разнообразны требования народа к искусству экрана. Миллионы зрителей ждут от вас новых произведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма» [14].

Критика и самокритика — испытанные средства, не позволяющие впасть в самоуспокоенность. XXV съезд КПСС с удовлетворением отметил, что «в среде художественной интеллигенции возросла взыскательность к творчеству друг друга и к собственному творчеству, дается нелицеприятная оценка произведениям и постановкам серым, бесталанным, а тем более с идейными просчетами» [15]. Обращаясь к участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в Риге, Л. И. Брежнев вновь привлек внимание к вопросу о взыскательности: «Важное место кинематографа в жизни общества обязывает всех работников кино быть нетерпимыми к фильмам слабым, в которых отсутствует глубокая мысль, гражданская зрелость, творческая смелость в постижении процессов современности, подлинная художественность» [16].

XXV съезд КПСС со всей ясностью указал, что «партийный подход к вопросам литературы и искусства, сочетает чуткое отношение к художественной интеллигенции, помощь в ее творческих поисках с принципиальностью» [17]. Советские кинематографисты хорошо знают это, в особенности по тем благотворным последствиям, которые оказали на их творчество решения XXIV и XXV съездов партии, постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», «О литературно-художественной критике», «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции», другие основополагающие партийные документы, новая Конституция СССР.

Ярким примером неизменной заботы партии о всемерном развитии социалистической художественной культуры явилось и принятое уже после XXV съезда, в развитие его идей и решений Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью». Оно мобилизовало партийные, государственные и общественные организации на существенное улучшение работы по выявлению и поддержке, идейной закалке и творческому росту молодых дарований. Смысл этого партийного документа, его пафос состоят в следующем: творческая молодежь разделяет вместе со старшими полноту ответственности перед партией и народом за настоящее и будущее советского искусства.

---

[12] Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. М., Политиздат, 1973, т. 3, стр. 294.
[13] См.: «Материалы XXV съезда КПСС», стр. 79.
[14] Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. М., Политиздат, 1975, т. 4, стр. 400.

[15] «Материалы XXV съезда КПСС», стр. 80.
[16] «Правда», 19 мая 1977 г.
[17] «Материалы XXV съезда КПСС», стр. 80.

Гуманизм советского кинематографа может быть правильно осмыслен лишь с учетом того, что в СССР сложился новый тип творца эстетических ценностей — сформировался художник, вооруженный марксистско-ленинским представлением о путях общественного развития, носитель передовой идеологии, гражданин страны победившего, развитого социализма, художник-коллективист, беззаветно преданный делу коммунизма, патриот и интернационалист, активно участвующий в борьбе за воплощение в жизнь ленинских идей. Сложился художник, плоть от плоти народа, строящего новый мир на основе высших гуманистических идеалов, художник, чьи эстетические взгляды являются органической частью его коммунистического мировоззрения.

Это стало возможным в исторически столь короткий срок — если учесть глубину и масштабы совершенных перемен — прежде всего и главным образом потому, что партия опиралась на прочный теоретический фундамент марксизма, последовательно осуществляла и развивала выработанные В. И. Лениным новаторские принципы руководства искусством в социалистическом обществе.

Марксистко-ленинское учение — верный компас творчества. «Непреодолимая привлекательная сила, которая влечет к этой теории социалистов всех стран,— говорил В. И. Ленин,— в том и состоит, что она соединяет строгую и высшую научность (являясь последним словом общественной науки) с революционностью... соединяет в самой теории внутренне и неразрывно»[18].

Конечно, в художественном творчестве научное мировоззрение проявляется не прямо, а опосредованно, причем каждый, кто приходит в искусство, осваивает для себя и марксистское учение и саму действительность наново, и никто не может сделать это за художника. Тем более важно, чтобы самостоятельное художническое обращение к проблеме гуманизма искусства всегда получало верный исходный импульс, поддерживающий художника на пути его реалистического, марксистско-ленинского самоопределения, чтобы в процессе практического решения творческих задач, которые тот или иной талант ставит перед собой, углублялось понимание им высокого предназначения искусства.

XXV съезд вновь подтвердил: следуя ленинским заветам, наша партия строит свою политику в области искусства, опираясь в первую очередь на высокую мировоззренческую, политическую зрелость самой художественной интеллигенции, на ее талант, активность, преданность идеалам и делу коммунизма.

«Кино — боевой помощник партии»,— сказал Л. И. Брежнев, отметив, что оно является важным фактором формирования мировоззрения советского человека, неотъемлемой частью художественной культуры народа[19]. Эта высокая и вместе с тем обязывающая оценка вдохновляет деятелей советского киноискусства, открывает новые горизонты творчества, горизонты социалистического гуманизма.

---

[18] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр 341.

[19] «Правда», 19 мая 1977 г.

Л. Мельвиль

Американское кино — с трех точек зрения

За последнее время у нас появилось много новых и глубоких исследований по самым различным проблемам американистики. Американское кино не исключение. Сегодня сфера кино — это одновременно и арена неослабевающей идеологической борьбы, и область расширяющихся культурных контактов. Именно поэтому глубокое научное исследование современной американской культуры и искусства, современного кино США является важной и актуальной задачей.

Статьи о кинематографе США публикуются в таких наших центральных изданиях, как «Иностранная литература», «Советский экран», «Советская культура», «Искусство кино», «США: экономика, политика, идеология», и других.

Систематическая работа в этом направлении ведется в НИИ теории и истории кино Госкино СССР и во Всесоюзном государственном институте кинематографии. Зримым свидетельством пристального внимания советских специалистов к американскому кино, искусству и культуре являются и три книги, выпущенные издательством «Искусство».

Книги Р. Соболева, Е. Карцевой и Я. Березницкого[1] очень разные, непохожие друг на друга. Каждая из них интересна по-своему, а вместе они уже складываются в более или менее цельную, «репрезентативную», как сказал бы социолог, картину идей, течений и тенденций в американском кино. При этом задачи, которые ставят перед собой авторы, и жанры киноведческого исследования, которые они избирают, заметно отличают эти три книги друг от друга.

Книга Р. Соболева — это обзор и панорама («...широкая панорама американского кино 60-х годов»,— говорится в аннотации к ней); книга Е. Карцевой — сравнительно-исторический анализ; наконец, книга Я. Березницкого — социально-психологический очерк. Соответственно и цели у этих книг разные: у первой — ознакомление читателя с основными тенденциями в современном американском кино; у второй — исследование эволюции определенного киножанра в конкретном социально-историческом контексте; у третьей — выявление личного, автобиографического начала в творчестве известных мастеров американского кино.

Итак, книги очень разные. Но уже саму их непохожесть (учитывая общий для них высокий профессиональный и идейно-политический уровень) следует расценить как важное достоинство, как шаг к претворению в практику нашего киноведения требования жанрового многообразия критических исследований, содержащегося в Постановлении ЦК КПСС от 21 января 1972 года «О литературно-художественной критике».

Под этим углом зрения мы и попробуем рассмотреть каждую из трех книг.

●

«Голливуд, 60-е годы» Р. Соболева. Цель этой книги — обрисовать контуры тенденций и направлений в американском кино прошло-

---

[1] Р. Соболев. Голливуд, 60-е годы. М., «Искусство», 1975;
Е. Карцева. Вестерн. Эволюция жанра. М., «Искусство», 1976;
Я. Березницкий. Как создать самого себя. М., «Искусство», 1976.

го десятилетия, рассказать читателю о наиболее ярких художественных и общественно-политических событиях тех лет.

На страницах книги перед нами возникает картина Америки 60-х годов, когда официозные оптимисты провозглашали доктрины «новых рубежей» и праздновали создание «Великого общества», когда большинство американцев еще старалось верить в традиционную «американскую мечту», но когда страну уже год от года все больше раздирали глубочайшие экономические, политические, социальные и идейные противоречия, когда стали громче раздаваться голоса недовольных и протестующих.

Не будет преувеличением сказать, что именно этот период оказался для Америки неожиданным. Благостная тишина конца 50-х годов, только что опустившаяся на страну и как будто сокрывшая эксцессы еще недавней «охоты за ведьмами», которую вел «бешеный сенатор» Джозеф Маккарти («антикоммунистический параноик» — так назовет его потом, когда станет «тише», социолог Ричард Хофштадтер), уже через несколько лет взорвалась невиданным размахом социального протеста, движений за демократию, социальную справедливость, гражданские права. Ростки новой, «зеленеющей Америки» (Ч. Рейч) появились повсюду — в политике, идеологии, культуре, искусстве.

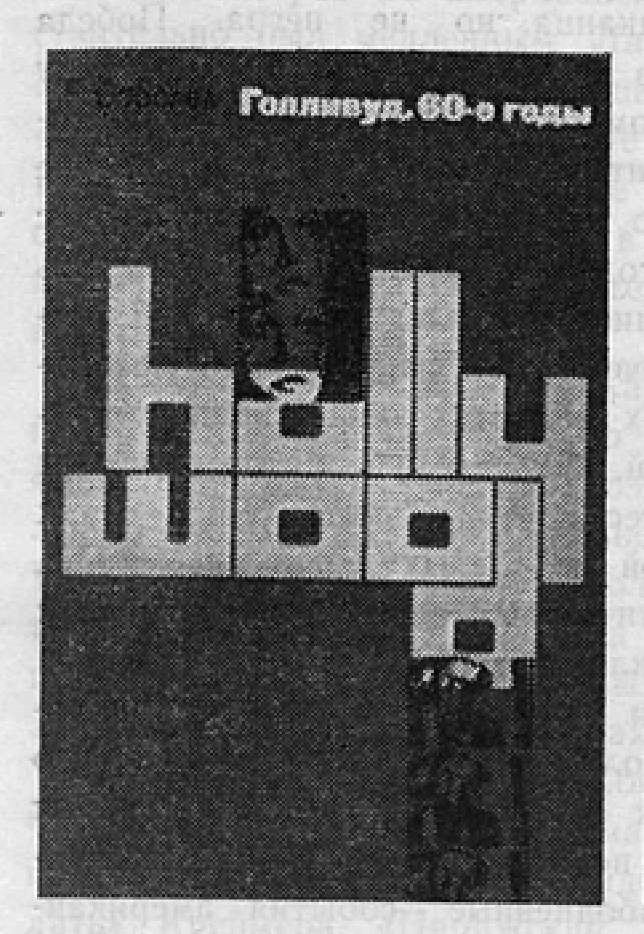
В этих разительно изменившихся общественных условиях Голливуд неизбежно должен был стать ареной ожесточенной борьбы старого и нового, в той или иной форме отразить новые веяния времени. И это первый вывод, к которому подводят нас начальные разделы книги Р. Соболева. Американское кино 60-х годов рассматривается им как «явление сложное и во многом противоречивое» (стр. 7).

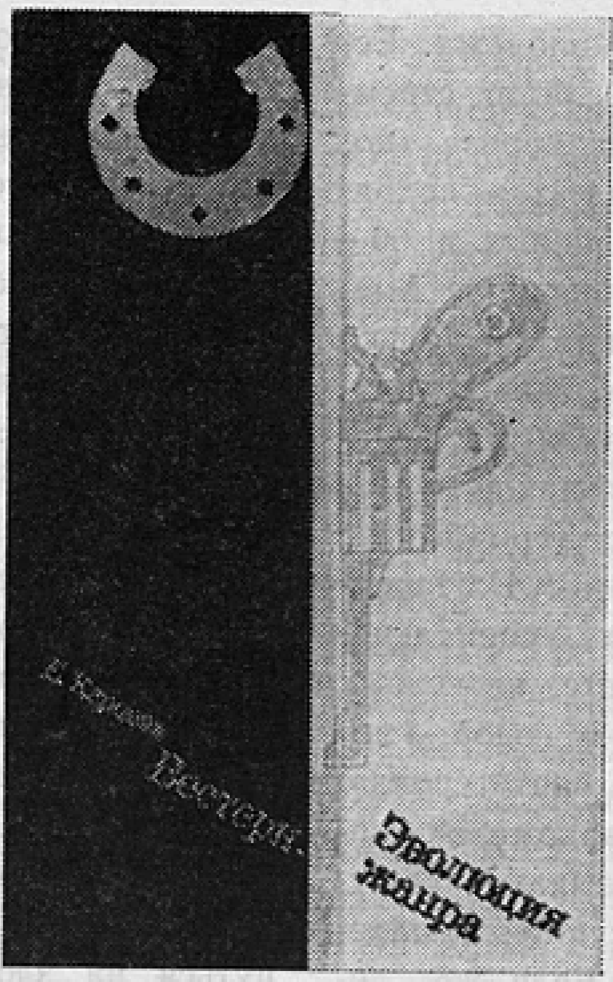
Необходимость в дифференцированном подходе к анализу Голливуда обусловлена тем особым местом, которое он занимает в системе американской культуры, его способностью вмещать в себе разноречивые тенденции, служить рупором различных убеждений. При этом надо сказать, что об уникальности, «исключительности» Голливуда как сугубо американского культурного феномена говорится в самих США предостаточно. В качестве очередного примера можно привести слова американского кинокритика Уильяма Хьюза, который на страницах журнала «Нью рипаблик» недавно еще раз назвал Голливуд «уникальным американским феноменом, порожденным слиянием трех мощнейших потоков национальной культуры — импульса освоения Дикого Запада, мечты об успехе и поиска идеальной жизни». Но вот что касается внутренней противоречивости, многоликости Голливуда, то именно эти важные проблемы западная кинокритика как раз и обходит стороной.

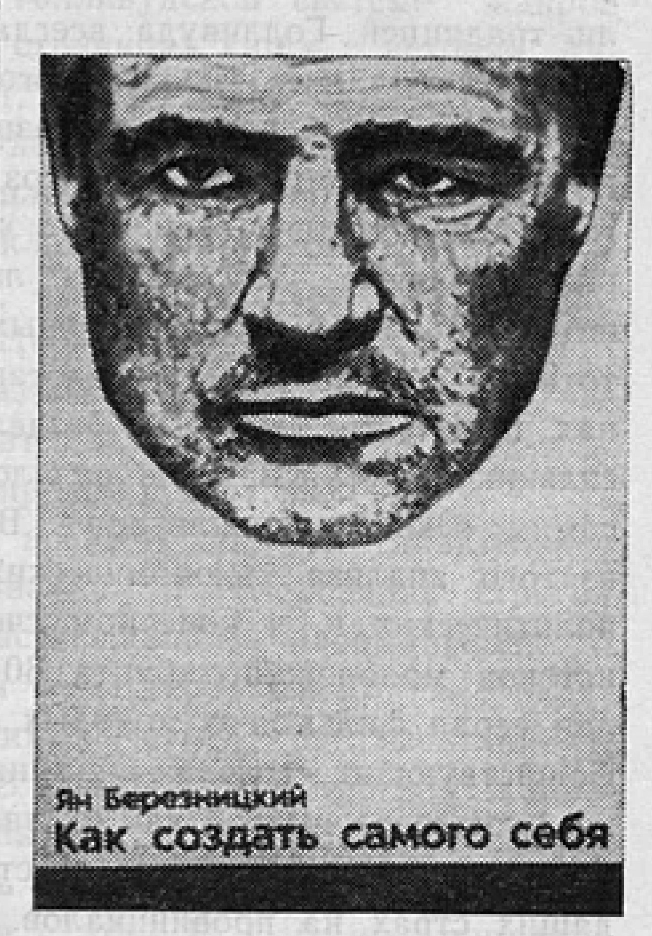
Между тем материал 60-х годов — благодатная почва для выявления различных идейных тенденций в американском кино. С одной стороны, в эти годы студии Голливуда продолжают штамповать ленты, в которых один избитый миф «американского образа жизни» сменяется другим, в которых пропаганда традиционной идеологии потребительского конформизма соседствует с наследием «холодной войны» — шовинизмом, милитаризмом, оголтелым антикоммунизмом. Но с другой стороны, подчеркивает Р. Соболев, уже с начала 60-х годов заметно стремление целого ряда голливудских мастеров очиститься от скверны маккартизма, свести счеты с недавним мрачным прошлым. На экраны Голливуда, тесня привычные мифы и устаревшие идеологические стереотипы, вторгается новая реальность — те проблемы, которыми жила Америка прошлого десятилетия. Наибольшее внимание в книге уделено двум наиболее ярким событиям тех лет — молодежному протесту и движению за равноправие негров в США — и их отражению в кино.

Обратимся же вслед за автором книги к первому из них. Протестующая молодежь Америки 60-х годов: какой она предстала на голливудских экранах?

Но сначала несколько слов о том, что скрывалось в действительности за этой проблемой. Сейчас, из второй половины 70-х годов, видно, что многие грани молодежного протеста прошлого десятилетия отражали исключи-







тельную демографическую ситуацию, сложившуюся в США в результате послевоенного «бэби-бума»— резкого всплеска рождаемости. В 60-х годах подросшая молодежь пришла в общество, которое раздирали глубокие противоречия и которое уже не могло «поглотить», интегрировать в себя это неожиданное молодое пополнение. Молодежь оказалась в положении изгоев, для которых многие до той поры скрытые социальные и экономические проблемы встали с невиданной ранее остротой.

Отсюда та чуткость и проницательность, с которой протестующая молодежь Америки видела социальную несправедливость и противоречия американского общества, и та бескомпромиссность, с которой она протестовала против них.

Теория «конфликта поколений», пущенная в обиход буржуазными идеологами, фиксировала лишь внешние приметы этой исключительной демографической ситуации, но совершенно проходила мимо того факта, что молодая Америка говорила не только от своего лица и видела противоречия, от которых страдали широкие социальные слои страны. Это обстоятельство и обусловило исключительное положение американской молодежи в социальной, политической и культурной жизни США тех лет. Это объясняет и то внимание, которое не мог не уделить этой проблеме Голливуд.

И здесь обнаруживаются противоположные тенденции: с одной стороны, искренние и доброжелательные попытки разобраться в причинах отчуждения молодых американцев от идеалов и ценностей отцов, понять, что же волнует молодое поколение, к чему оно стремится, против чего протестует. Это «Беспечный ездок» Хоппера, «Полуночный ковбой» Шлезингера, «Ресторан Алисы» Пенна и еще несколько фильмов, может быть, и путаных, но рисующих молодежь с явной симпатией. В целом их не так уж много. Зато с другой стороны, в ответ на резкое обострение молодежной проблематики в Америке 60-х годов, Голливуд выпускает на экраны множество фильмов, рисующих молодежь в самом неприглядном свете.

Р. Соболев подмечает характерный прием, с помощью которого Голливуд сознательно и целенаправленно формировал в общественном мнении обывательской аудитории негативный «имидж»— отрицательный образ молодежи тех лет. Прием этот — отказ от ге-

роя, намеренная дегероизация молодежи. Если традицией Голливуда всегда было стремление к созданию мифического образа «положительного героя», «образца для подражания», то в большинстве созданных в 60-е годы в его студиях фильмов о молодежи Америки главные действующие лица не только не походили на своих реальных, живых прототипов, но, напротив, представали на экранах в качестве дикарей, бездельников и насильников, как животное начало, угрожающее самим основам цивилизации. Вместо непредвзятого анализа экономических, социально-политических и, в конечном счете, классовых истоков молодежного бунта 60-х годов — целая серия фильмов о молодых «антигероях»: фашиствующих «ангелах ада», наркоманах-хиппи («кислоголовых» — как их называла буржуазная пресса), малолетних преступниках, наводящих страх на провинциалов. Если же экранная молодежь и не обвинялась в этих смертных грехах, она рисовалась Голливудом в потребительско-конформистских тонах.

Несомненно, кинематограф черпал эти сюжеты и этих героев из реальной жизни, но все-же правдивый и достаточно полный портрет американской молодежи Голливуду нарисовать не удалось.

Следующий раздел книги Р. Соболева посвящен подходу Голливуда к «черной проблеме» в США. Чтобы еще раз подчеркнуть особое, ни с чем не сравнимое значение негритянской проблемы для США, достаточно сослаться на свидетельство влиятельнейшей в США газеты «Нью-Йорк таймс», что случаи линчевания негров по трафаретным обвинениям в покушении на честь белой женщины были весьма часты еще в начале нынешнего столетия. Причем речь идет не о нравах ку-клукс-клана, а о действиях мирных обывателей, которые незадолго до этого могли добродушно судачить о соседях, говорить о погоде и обсуждать цены на скот. Это и есть «обыкновенный» расизм — один из самых страшных социальных недугов Америки.

Декларация независимости, провозглашенная американской революцией 1776 года, гарантировала право каждого американца на «жизнь, свободу и стремление к счастью» — каждого американца, но не негра. Победа аболиционистов в гражданской войне между Севером и Югом дала долгожданное равноправие всем жителям Америки -- равноправие формальное, но не фактическое. Когда же с начала 60-х годов в США стало набирать размах движение за гражданские права негров, за обеспечение их фактического равноправия во всех областях общественной жизни, не кто иной, как сам губернатор Алабамы Джордж Уоллес встал с винтовкой в руках в дверях одной из «белых» школ и заявил, что не подпустит к ней черных детей. Черная Америка ответила борьбой.

И опять-таки Голливуд оказался не в состоянии продолжать замалчивать «черную проблему», как он это делал прежде. Хоть и с опозданием, но он был вынужден откликнуться на злободневные события американской политической жизни. Однако и здесь повторяется та же ситуация, которую Р. Соболев отметил в разговоре о молодежных фильмах: «Замалчивание явлений, связанных с массовым демократическим движением, и акцентирование крайностей и аномалий в движении» (стр. 97).

Нельзя сказать, что для американского «белого» искусства вообще не существовало фигуры негра. Достаточно обратиться хотя бы к «Рождению нации» Гриффита, чтобы убедиться, что негры появлялись на голливудских экранах, но при этом изображались крайне необъективно, недоброжелательно, унизительно. В целом создается такое впечатление, что американские кинокритики в последние годы стали уделять значительно больше внимания проблеме изображения негров в фильмах Голливуда. Так, совсем недавно в США было выпущено объемное исследование Томаса Криппса «Медленное почернение: негр на американском экране», в котором автор скрупулезно фиксирует все этапы постепенного отхода от слепого следования стереотипам южной рабовладельческой традиции, изображавшей негра либо как верного и глупого слугу, либо как сексуально одержимого маньяка.

И путь негров на американский экран действительно был медленным. Лишь в фильмах 50-х годов («Отчизна бесстрашных» Робсона, «Пинки» Казана, «Скованные одной цепью» Креймера) появляются новые представления о проблеме положения негров в США: признание фактов сегрегации, угнетения, неравноправия.

Но вот «бурные 60-е». Пожары и бунты в гетто, демонстрации у Белого дома, лозунг «Власть черным!»... Однако создается впечатление, будто все это тщательно просеивается Голливудом сквозь некое идеологическое «сито», а на экранах Голливуда негритянская проблема по-прежнему выдерживается в более или менее «легальных» тонах.

Быть может, иной раз Р. Соболев и чересчур строг к некоторым фильмам (таким, например, как «Угадай, кто придет к нам обедать» Креймера, «Парижский блюз» Ритта, «В душной южной ночи» Джюисона и др.). Ведь борьба против сегрегации принимает в США разные формы, и можно спорить о том, являются ли фильмы, рассказывающие о постепенном изживании психологических стереотипов расизма, «ландринными сказками» (стр. 110). Но в целом тенденции обозначены автором четко: «Голливуд оказался несостоятельным не только в решении, но и просто в объективном изложении сложившейся в стране ситуации» (стр. 119).

Следующая глава книги Р. Соболева — «Основные виды и жанры американского кино». Конечно, такой довольно-таки резкий и неожиданный переход от обсуждения актуальных социально-политических проблем американского общества и их отражения на голливудских экранах к сугубо искусствоведческим вопросам в какой-то мере нарушает логику книги. Но в то же время следует признать, что проблема жанров в кино — одна из наименее разработанных.

Подход автора к проблемам голливудских жанров историчен и диалектичен: он показывает их эволюцию и видоизменение — наполнение социальным содержанием одних (вестерн, мюзикл), кризис и упадок других.

Разговор о голливудской системе жанров начинается на страницах книги с истории. Автор показывает, как трудами дельцов и практиков Голливуда чисто эмпирическим путем для удобства планирования кинопроизводства, проката и рекламы выкристаллизовываются три исходных, «чистых» жанра — мелодрама, комедия и вестерн. Позднее появляются новые жанры, размываются границы между ними — происходит закономерный и объективный процес жанровой диффузии.

Но в то же время — какое-то удивительное упорство Голливуда в следовании строгой жанровой классификации, напоминающее о прагматическом характере самих американцев, привыкших к четкой регламентации и калькуляции. В результате «строгие» жанры зачастую оказываются неспособными выразить сложность и противоречивость реальной жизни. В связи с этим Р. Соболев проводит аналогию между кризисом голливудской системы жанров и кинопроизводственным кризисом в США в целом. Объективный процесс диффузии жанров в условиях буржуазного кинопроизводства нередко обращается своей крайностью — распадом самой жанровой системы. Интересную и содержательную книгу Р. Соболева безусловно следует рекомендовать широкому читателю — и специалистам и всем, кто интересуется состоянием американского кино в 60-х годах.

●

Книга Е. Карцевой «Вестерн. Эволюция жанра» переносит нас совсем в иной мир. Здесь мы оказываемся как бы окружены реликтами классической американской культуры — материализовавшимся (в целлулоиде) и идеализированным (в мифе) прошлым страны.

«Дальний Запад...

Дикий Запад...

Прерии, каньоны, лавины бизоньих стад, одинокий полет орла над каменистой пустыней, караваны фургонов...

Индейцы, трапперы, золотоискатели, ковбои, бандиты, шерифы...

Это мир вестерна, самого национального жанра американского кино, жанра, в кото-

ром легенды соседствуют с историей, прославляют ее, часто подменяют, а иногда и уступают ей место»,— этой образной картиной начинает свой рассказ о вестерне Е. Карцева.

Вспоминается один американский лубок, безымянный примитив, помещенный в качестве иллюстрации к недавно изданному в США к 200-летней годовщине образования страны юбилейному альбому под пышным названием «Американская цивилизация». Название этой картины —«Американский прогресс», и написана она была неизвестным автором в прошлом веке. На ней изображена колонна «пионеров»— переселенцев, движущихся на Запад. Перед ними отступают кровожадного вида индейцы. А где-то в вышине, над этой разношерстной процессией, аллегорическая фигура Колумба — поэтический символ Соединенных Штатов — волшебным мановением руки прокладывает железные дороги и телеграфные линии на Запад. «Американская цивилизация» наступает на Запад.

История наступления американской цивилизации на Запад — это, по сути дела, и есть содержание вестерна как типичного жанра национальной культуры, сохранившего в особой форме ее классическое прошлое. Но сказать так мало — значит не сказать почти ничего. Дело в том, что специфика вестерна определяется не только его «территорией», но и характерным для него «действием», подчиняющимся четким законам и правилам. Последнее, то есть более или менее жесткий набор ритуальных характеров и поступков, как раз и составляет главное своеобразие вестерна, делает его самым национальным кинематографическим жанром Америки. Выявить эту жанровую специфику вестерна, показать ее социальную и идейно-психологическую обусловленность, проследить ее эволюцию — задача для киноведа одновременно и увлекательная и серьезная.

Говоря о книге Р. Соболева, мы уже подчеркивали важность и своевременность предпринятого в ней рассмотрения жанровой системы американского кино. В данном случае в книге Е. Карцевой усилия исследователя как бы концентрируются на одном определенном жанре. В результате — своего рода «кумулятивный» анализ, глубокий, обстоятельный, подробный. Мир вестерна — это мир «Фронтира», «Границы», мир постоянно передвигающихся рубежей освоения Запада, куда был направлен указующий перст Колумба. Миф «Границы», столь образно представленный на уже упоминавшемся лубке «Американский прогресс», занимает первостепенное место в мифологии «американского образа жизни». Движение к «Границе», манящей и неизменно отступающей в глубь материка,— это, собственно говоря, и есть движение к «Американской мечте».

Миф «Границы», романтика покорения Запада, воспетая в сказках и легендах о следопыте Дэниеле Буне, охотнике Дэйве Крокете, лесорубе Поле Баньяне, прославленная в вестерне с его непременными отважными ковбоями, решительными и справедливыми шерифами, индейцами, коварными злодеями и красотками, стали целой концепцией в работах известного американского историка конца прошлого века Фредерика Джексона Тернера. Именно Тернер облек в форму теории издавна укоренившийся в американском национальном сознании идеал движения на Запад как главный пафос цивилизации Нового Света.

Движение на Запад, прославленное вестерном, несло в себе миф возможной свободы и счастья на новых землях. На Запад шли все те, кого стреножили порядки Старого Света, кто искал новой жизни на необжитом месте, кто хотел начать все сначала и самому установить законы Свободы и Справедливости. Там, на Западе, был совсем другой, увековеченный вестерном образ жизни, так непохожий на аристократическую «благопристойность» восточного побережья. Но и свобода там была весьма особого свойства.

С одной стороны, жизнь на «Границе» породила аграрный демократический строй с более или менее полным самоуправлением общины. Эта демократия была откровенно индивидуалистической, нетерпимо относящейся к любой административной практике, рьяно

отстаивающей свободу личности. Но, с другой стороны, «Граница» породила и культ грубой физической силы, склонность к насилию, суды Линча. Единственное право на Западе — право сильного, которое сами американцы откровенно и немного грубовато называют правом «верхней собаки», то есть того, кто берет верх в потасовке.

Исходное противоречие этого образа жизни на «Границе» нашло свое отражение в вестерне. Вестерн несет это противоречие в себе и в зависимости от обстоятельств может склоняться то на одну его сторону, то на другую. И Е. Карцева строит свою книгу как диалог этих различных тенденций. При этом вестерн рассматривается как бы в двух срезах — логическом и историческом: автор выявляет внутреннюю структуру жанра и его динамику, эволюцию его тем от начала века до наших дней.

В первых главах книги Е. Карцевой мы знакомимся с историческим фоном, на котором будет развиваться действие вестерна. Это противоречивый образ жизни на американской «Границе». Несмотря на мифологическую форму вестерна, его персонажи — живые, реально действующие лица американской истории: пришедшие на Запад переселенцы, согнанные со своих законных земель индейцы, бежавшие от правосудия в глушь разбойники и бандиты. Знание реальной исторической подоплеки тех событий, которые изображаются в вестерне, является важнейшей предпосылкой понимания сути этого самого национального для американской культуры жанра.

Так же, как вестерн черпает свое вдохновение из самой исторической действительности, он заимствует сюжеты, темы, характеры, ситуации из эпоса, фольклора, авантюрного романа, романов Фенимора Купера. На основании тщательного искусствоведческого анализа идейно-художественной традиции вестерна Е. Карцева делает вывод о том, что его лучшим образцам присущи эпические черты, что вестерн целенаправленно отбирает и переосмысляет определенные элементы американского фольклора и столь же целенаправленно адаптирует традиции романов Купера, наконец, что авантюрный роман является одним из наиболее важных источников вестерна. «Смешение этих разнородных элементов, смешение достаточно органичное, и позволило жанру обрести собственное лицо»,— таков авторский вывод (стр. 72).

Со своей стороны, мы хотели бы добавить к этим четко и вполне справедливо выявленным идейно-художественным источникам вестерна также и мелодраму. Ведь эти два жанра роднит, во-первых, склонность к наделению персонажей условными и рельефно очерченными нравственными характеристиками, во-вторых, описание основного сюжетного конфликта как противоборства абстрактных воплощений Добра и Зла, в-третьих, склонность к морализму как попытка избежать социально-классовой определенности в интерпретации изображаемых событий и т. д. Во всех классических киноведческих исследованиях вестерна считается уже общепринятым, что мелодраматический элемент занимает в его структуре немаловажное место.

Как это было оговорено уже в самом названии книги, жанр вестерна рассматривается в динамике и развитии. Начальный и конечный пункты анализируемого движения жанра определены автором как «традиционный» или «классический» вестерн, с одной стороны, и «новый» вестерн — с другой.

«Классический» вестерн — это созданный в 20—30-х и первой половине 40-х годов и отличающийся строгими правилами сюжетосложения, разработанными признанными «классиками» жанра и практически обязательными для всех вестернов этого периода (стр. 57). Персонажи этого вестерна — как шахматные фигуры — совершают ходы только в соответствии со строго определенными правилами, их поступки предсказуемы заранее, характеры очерчены предельно четко, рельефно, даже условно.

Как раз «классический» вестерн в наибольшей степени и воплощает свои мелодраматические истоки: в нем обязательно действуют не просто герои, но воплощения Добра и Зла. Это Герой (в белой одежде) и Злодей (в черной), Хорошая Девушка (блондинка) и Ко-

варная Соблазнительница (брюнетка). Содержание такого вестерна сводится к доказательству при помощи авантюрной пружины незыблемости определенных морализаторских формул: Зло наказано, Добро торжествует.

В «новом» вестерне уже допускаются серьезные отступления от драматургической схемы «классического» или «традиционного» вестерна. В 50-х годах «новый» вестерн начинает пересматривать многие прежние и считавшиеся традиционными характеристики героев и их вазимоотношения со средой. Мифология начинает в какой-то мере вытесняться реальностью. В целом же прослеживание эволюции вестерна от «классического» к «новому» дает возможность уяснить, словами автора, «как время откорректировало и внутренние законы жанра, и систему его идей» (стр. 110).

Е. Карцева рассматривает два основных типа вестерна — «переселенческий» и «ковбойский». Сюжет «переселенческого» вестерна — это и есть эпопея, связанная с движением «пионеров» на Запад, заселением новых земель, изгнанием с них индейцев, прокладыванием железных дорог, золотоискательством, скотоводчеством. Этот вестерн обращает гораздо меньшее внимание на противоборство ковбоев, шерифов и разбойников. Эти персонажи — из другого, «ковбойского» вестерна. В отличие от «ковбойского» вестерна, в котором главное — придуманная интрига, «переселенческий» вестерн существует главным образом за счет обильного и конкретного историко-бытового материала. Он ближе к истории, питается ею и переосмысливает ее.

Уже в первых, «классических» образцах «переселенческого» вестерна, созданных Крюзе и Фордом («Крытый фургон», «Железный конь» и др.), обнаруживается противоборство двух идейно-художественных тенденций — мифологизаторской и реалистической. «Картины Крюзе и Форда открыли перед вестерном два пути — к чистой легенде и реалистической были»,— пишет автор книги (стр. 96). Первый путь был легче и выигрышнее. Кроме того, он в большей степени соответствовал национальному оптимизму «процветающей» Америки 20-х годов. Поэтому на первых порах развитие «переселенческого» вестерна пошло по пути создания сказочно-патриотического мифа, воплощающего в себе официальную концепцию освоения Запада, всего лучше, пожалуй, выраженную Р. Киплингом:

Несите бремя белых
И лучших сыновей
На тяжкий труд пошлите
За тридевять морей;
На службу к покоренным
Угрюмым племенам,
На службу к полудетям,
А может быть — к чертям.

Картина освоения Запада, изображаемая в сказочно-патриотическом «переселенческом» вестерне, исключает диалектический взгляд на историю. Это миф как бы в «чистом виде», официозная точка зрения на цивилизаторскую миссию «пионеров», несущих «бремя белых». Наиболее отчетливо фальсификация истории в этом вестерне сказывается в отношении к индейцам. Здесь индейцы — это лишь исторический «строительный материал», перерабатываемый легендарным освоением Запада, «Великой Американской легендой».

В то же время выявленное еще в самых первых вестернах противоборство идейно-художественных тенденций привело жанр не только к легенде, но и к исторической были, не только к вымыслу, но и к реализму. Начало пути к реализму «переселенческого» вестерна было заложено уже «Дилижансом» Форда, продолжено «Инцидентом в Окс-Бау» Уэллмана, «Красной рекой» Хоукса, «Ковбоем» Дейвза. Эти ленты суровы и реалистичны. Жизнь на Диком Западе показана в них без прикрас — грубая, жестокая правда жизни. Определенный итог возвращения вестерна к правде жизни — «Маленький большой человек» Пенна, фильм, который сознательно взрывает эстетику «классического» вестерна, высмеивает его традиции, демонстративно нарушает его каноны.

Такой вестерн — это «антиромантика» освоения Запада. И ее главный показатель — отношение к индейцам, которые изображаются как жертвы жестокости белых генералов. Е. Карцева с полным основанием связывает перелом в освещении индейской темы, насту-

пившей в вестерне в послевоенные годы и особенно в 50—60-е годы, с теми процессами, которые происходили в американском общественном сознании, взбудораженном изменением взглядов на мир, на себя, на американскую историю, на роль США в мире, ее «исключительность» и т. п. Появление в вестерне новых тем и характеров — следствие исторически обусловленного процесса компрометации привычных мифов «американского образа жизни». Так, лучшие образцы «переселенческого» вестерна обращаются к действительной истории, изживают мифологическое наследие сказочно-патриотических легенд.

В «ковбойском» же вестерне ситуация несколько иная. В нем история — лишь фон, на котором разворачиваются похождения героя. А сам герой — это и есть главный стержень всего повествования и сюжета. Причем отличительной его чертой в «классическом» варианте является неизменное постоянство признаков характера героя, его следование устоявшемуся канону поведения, поступков и реакций в самой неожиданной ситуации. Такова маска героя.

И эта маска, которую надевает герой «ковбойского» вестерна, является прежде всего маской благородного разбойника, перекочевавшего в вестерн из авантюрного романа. Суть ее в том, что в принципе хороший молодой человек волею случая, по легкомыслию или по неопытности поддавшись дурному влиянию, вступает на преступный путь. Однако закон «классического ковбойского» вестерна таков, что герой никогда не может стать закоренелым преступником и в конце концов просто обязан вернуться к праведной жизни. При этом закон жанра, признающий существование высшей справедливости и нравственного воздаяния в мире, требует, чтобы благородный разбойник не просто замолил грехи, но и достиг полного искупления при помощи достижения положительного баланса дурных и добрых поступков.

Весьма часто реально существовавший прототип разбойника переносится на экран и идеализируется в соответствии с требованиями канонов жанра. Эта типичная черта «ковбойского» вестерна ставит в том числе и серьезную проблему, которую Е. Карцева формулирует следующим образом: «Время Робин Гудов давно прошло. Гримировать под них, пусть и с самыми благими намерениями, жестоких и деловитых гангстеров Дикого Запада — значит способствовать созданию ложного идеала» (стр. 189).

Но наряду с такого рода сомнительной апологией эволюция «ковбойского» вестерна — по крайней мере, лучших его образцов — идет по пути наполнения жанра реальным, жизненным содержанием. Уже с 50-х годов начинается процесс усложнения героя и его взаимоотношений со средой. Тень маккартизма, нависшая над страной, и была конкретной социально-политической подоплекой происходящих в жанре изменений. Это трудное время не ликвидировало тягу американцев к героическому, но существенно изменило традиционные представления о героизме, о самом герое и его окружении. Впервые в вестерне возникает немыслимый ранее конфликт героя со средой, с тупой обывательской массой. Герой продолжает выполнять свой долг — бороться со злом, но при этом он еще должен преодолевать сопротивление обывателей. Иной раз ему уже приходится бороться со злом и вопреки желанию обывателей преодолевать чинимые ими препятствия. Все это, по словам автора, представляет собой «вторжение в вестерн тревог современного мира» (стр. 200).

А тревоги эти, действительно, были еще совсем недавно весьма реальны для Америки. Достаточно вспомнить массовые правоэкстремистские движения, поддерживаемые «низшим средним классом» и даже частью квалифицированных белых рабочих: от движений Кофлина и Хью Лонга до маккартизма и современных берчистов. В обывательской среде мелких предпринимателей, фрустрированных гигантским ростом корпоративного сектора, очень быстро стирались границы между добром и злом, допустимым и невозможным. Как-то сам по себе рождался ответ — обывательский экстремизм.

Заметим попутно, что эта черта вообще в

крови у американцев. Еще Токвиль писал в 30-х годах прошлого века: «Когда какая-нибудь идея овладевает умом американского народа, то, будь она справедливая или безрассудная, нет ничего труднее, как ее истребить». «Идеей» этой может быть расизм, как у ку-клукс-клана, антикоммунизм, как у Маккарти, «заговор миллионеров», как у берчистов, наконец, «мораль», как у нынешних организаторов кампании по «защите прав человека». В любом случае расстояние от демагогического лозунга до экстремистского действия оказывается не таким уж большим.

В «новом» вестерне как раз и сквозит тревога по поводу этой черты. Пропорционально тому, как в вестерн вторгается реальная жизнь, его структура, характеристики его героев разительно меняются: нет уже ни строгих драматургических правил, ни четких мелодраматических границ между Добром и Злом, ни символических масок. «Все это свидетельствует о том, что новый вестерн — в противовес традиционному, опиравшемуся на образ-маску — захвачен обратным процессом: превращением условных фигур в живых людей, действующих не в легендарном мире и даже — в связи с нарочитым отсутствием некоторых важных историко-бытовых примет — не в своей романтической эпохе, а в некой стране, приближенной к современности по сходству нравственного климата и диалектической сложности конфликтов и человеческих взаимоотношений» (стр. 218).

В целом до середины 40-х годов экран вестерна представлял зрителю нравственно цельных, энергичных, предприимчивых и ни в чем не сомневающихся героев. Традиционный довоенный оптимизм «процветающей» Америки как один к одному находил отражение в «классических» сюжетных схемах вестерна.

После войны идейно-политический климат в Соединенных Штатах уже иной. И, пожалуй, решающим фактором здесь было все более и более выявляющееся несоответствие официозного оптимизма реальностям жизни. Империалистический экспансионизм и гегемонистские устремления, зафиксированные в популярной в то время доктрине «Американского века» («Тем, чем был Рим для древнего мира, а Великобритания для XIX века, предстоит стать Америке в мире будущего»,— предрекал известный американский публицист Уолтер Липпман), уже очень скоро пришли в столкновение с такими «родимыми пятнами» «американского образа жизни», как разгул маккартизма, трагедия Хиросимы и Нагасаки, потом — подъем молодежного и негритянского движения протеста, вьетнамская интервенция, последовавшая за крахом корейской авантюры, антивоенное движение, обострение социальных и идейных противоречий, раскол в сознании нации.

Наверное, обо всем этом можно было бы сказать подробнее. Тогда выводы Е. Карцевой о том, что «новый» вестерн принадлежит уже не столько традиции жанра, сколько современному дню, сегодняшним проблемам, с которыми столкнулось американское общество, звучали бы более основательно.

В заключение Е. Карцева, хотя и бегло, ставит важные методологические проблемы: является ли вестерн продуктом массовой культуры или настоящего искусства? Жанру известны и потребительские поделки, и образцы подлинного искусства. Достоинство такого ответа в его диалектичности. Недостаток — в том, что иной взыскательный читатель может остаться неудовлетворенным.

Как будто предугадывая это, Е. Карцева отмечает: «История жанра не завершается сегодняшним днем, он все еще находится в движении.

Мы не беремся угадывать, что будет дальше.

Поживем — увидим» (стр. 251).

Начав и кончив разговор о книге Е. Карцевой «Вестерн. Эволюция жанра» цитатами из нее, мы хотим еще раз подчеркнуть ее увлекательность, полезность, наконец, хороший литературный слог. А то, что этой книги уже нет на прилавках, самый верный показатель ее успеха.



Книга Я. Березницкого «Как создать самого себя», хотя и написанная в весьма тради-

ционном для нашего киноведения жанре очерков и заметок, пожалуй, все же одна из самых необычных и нетрадиционных киноведческих исследований последних лет. Она состоит из трех эссе, трех творческих биографий известных американских кинематографистов — Френсиса Форда Копполы, Марлона Брандо и Элиа Казана.

Легко тут же представить себе возможные заметки о творчестве этих мастеров кинематографа США — наблюдательные, бойкие по стилю, «импрессионистические» по содержанию. Однако в данном случае замысел автора иной.

Дело прежде всего в том, что проблемы, которые поднимает автор, не только (а может быть, и не столько) эстетического свойства. Это еще и проблемы этики, проблемы личной ответственности художника перед своей совестью, его авторской позиции, его «ангажированности». Иной философствующий читатель с полным правом мог бы сказать, что эта книга — об экзистенциальных истоках творчества, об уникальной «сплавленности» биографий — личных и художественных.

Рассказывая о творчестве Копполы, Брандо и Казана, Я. Березницкий постоянно соотносит друг с другом эти два биографических уровня — личный и художественный, показывает их связь и взаимообусловленность. Это как раз и придает книге новизну и необычность.

На ее страницах часто появляется слово «сверхзадача». И, наверное, это слово — ключ к пониманию авторского замысла. Потому что книга эта написана очень лично, «от себя». Потому что автор, рассказывая о творчестве и личных судьбах трех Мастеров кино (несколько раз это слово появляется на страницах книги с большой буквы, и это понятно — речь идет о трех незаурядных дарованиях), исходит из твердой убежденности, что талант — это не только искра божья, но и серьезное обязательство перед людьми, перед своими современниками. Талант как раз и обязывает к выполнению «сверхзадачи». Иначе он разменивается по мелочам и расточает себя попусту.

Еще одно замечание: по прочтении книги у читателя могут возникнуть ассоциации с музыкальным контрапунктом. Книга Я. Березницкого — как проигрывание одной темы (исполнение творческой «сверхзадачи») в разных тональностях (на примерах трех биографий). Финал должен решить вопрос о личной ответственности художника.

Как же выполняют мастера эту «сверхзадачу» и что встречает их на этом пути?

Прежде всего следует согласиться с автором книги, что речь идет о мастерах не просто по внешним приметам успеха, хотя, строго говоря, все три очерка — это «повести об успехе». В данном случае успех выражается во многом — в признании и увенчании официальными лаврами, с одной стороны, и в заслуженной реализации таланта, с другой.

Что нужно для того, чтобы стать мастером своего дела? Как удержаться на достигнутом, сохранить высшую меру мастерства и таланта? Как сопрягаются профессиональные и личные факторы мастерства? Эти вопросы задает в своей книге Я. Березницкий. На них он ищет ответа в трех биографиях.

Само название книги — «Как создать самого себя» — безошибочно указывает на сугубо американские корни поставленной проблемы. Дело в том, что романтический идеал «человека, создавшего самого себя», — это атрибут исконно американской национальной культуры, глубоко укорененный в национальной психологии стереотип. Причем у этого идеала глубокие исторические корни, связывающие прошлое страны с вполне определенным человеческим типом — с человеком, который создал не только «самого себя», но и свою землю.

Француз Алексис де Токвиль, посетив в начале прошлого века Соединенные Штаты, писал потом в своих мемуарах, что каждый человек в Америке «рожден равным» и что лишь от него самого, а не от сословных наследственных привилегий, как это было в Европе, зависит, что он создаст из своей судьбы. Этот известнейший тезис токвилевского исследования «О демократии в Америке» одновременно и ложен и справедлив. Он ложен потому, что игнорирует формально юридическую

природу буржуазного идеала равенства. Но он справедлив потому, что в Америке, как нигде, было велико значение личной предпринимательской инициативы в становлении капиталистического общественного уклада. Ф. Энгельс писал о том, что США были основаны мелкими буржуа и крестьянами, бежавшими от европейского феодализма с целью учредить чисто буржуазное общество. Он также подчеркивал и давал высокую оценку самому психологическому складу, деятельной природе американского предпринимателя, тех людей, которые строили и воздвигали свою судьбу буквально на пустом месте.

Переселенцы расставались с европейским сословно-феодальным прошлым и, переезжая в Новый Свет, считали себя абсолютно свободными в созидании новой жизни, в созидании самих себя. Идеал человека, который создал сам себя, в наибольшей степени воплощает мифологию «американского образа жизни» и типично американский культ «успеха».

Я. Березницкий с первых страниц своей книги ставит сложный и далеко не однозначный вопрос: всегда ли «успех», измеряемый материально-престижными ценностями, равнозначен воссозданию личности человека? Не требуется ли иной раз «разрушить» того «самого себя», которого создавал прежде, чтобы сохранить себя как личность? И, отвечая на эти вопросы, автор совершенно справедливо обнаруживает за индивидуальными судьбами трех известных американских художников кино проблемы и дилеммы общего социального и социально-психологического порядка. Так, в повествование о трех личных кинематографических успехах со всей неизбежностью врывается социальное измерение.

Надо сказать, что на противоречие между погоней за успехом и сохранением человеческой личности обратили внимание уже давно. Тема эта привлекает внимание исследователей и ныне. Так, совсем недавно на страницах американского журнала «Партизан ревью» литературовед Майкл Роджин предложил новую концепцию, связанную с социально-психологическими аспектами проблемы «создания самого себя». В статье под названием «Романтика собственного «я» в джексоновской Америке» Роджин на материале американской литературы показывает, что человек, «создавший самого себя» в традиционно американском варианте, неизбежно рвет все связи с человеческой моралью, с любыми представлениями о добре и зле. Собственно говоря, у него нет никаких надличных критериев — эгоизм его собственного «я» является единственной меркой. Он — один, и ему все позволено. Трагический разлом человеческой психики в такой ситуации блестяще подметил еще Достоевский.

В конечном счете Майкл Роджин формулирует антиномию: у человека, «создавшего самого себя», обязательно возникает страшный двойник — монстр из царства эгоистических животных инстинктов, чудовище из царства бессознательного, «Ид». В любом же случае судьба человека, «создавшего самого себя», трагедийна. Если он не становится монстром, он погибает — судьба «Великого Гетсби» тому доказательство.

Конечно, все это из области литературы. Но вот перед нами живая биография. Вот первая «повесть об успехе», о талантливом молодом режиссере, «создавшем самого себя»,— Френсисе Форде Копполе. Его успех — это прежде всего успех его «Крестного отца», фильма, который принес Копполе мировую известность и финансовую независимость. Что же обусловило столь феноменальный успех «Крестного»?— задается вопросом Я. Березницкий.

Характерно, что успех этот скорее социологический, нежели только эстетический феномен: в противном случае невозможно объяснить причины успеха фильма у самых разных категорий зрителей. И далее автор развивает уже знакомую нам по его выступлению на страницах «Искусства кино» теорию «двух слагаемых» успеха «Крестного».

И здесь мы сталкиваемся на первый взгляд с парадоксальной ситуаций: причиной беспрецедентного успеха фильма является не столько безусловный профессионализм и художественное мастерство создателей фильма

и даже не актуальность поднятой им общественной проблематики — проблемы организованной преступности в США и ее связи с «большим бизнесом»,— а другое, «семейное» слагаемое. Это — вся та линия, которая связана с семейными отношениями внутри гангстерской династии и обрисована в фильме в моралистическом, идиллическо-нравственном духе. Я. Березницкий справедливо вскрывает социально-психологическую подоснову этого «семейного» слагаемого. Речь идет о проявившейся в последнее время тяге рядовых американцев, разочарованных углублением морального кризиса внутри Соединенных Штатов, очевидным аморализмом американской военщины, беспринципным нарушением всевозможных гражданских прав и т. д., к своего рода «моральному возрождению» и «моральному идеализму». Немалую роль здесь играет стремление к возрождению семейной идиллии.

Я. Березницкий отмечает большую роль традиционного «культа очага» в американском национальном сознании и психологии — того, что американский теоретик культуры Макс Лернер назвал «самым лирическим из американских символов». И действительно, в условиях господства отношений буржуазного индивидуализма семья зачастую и в самом деле оказывается единственным прибежищем личности от житейских невзгод.

Но Кополла не просто «скрестил» гангстерский фильм с семейной хроникой — такое предпринималось и до него: в «Кровавой маме» Кормана или «Банде Гриссомов» Олдрича, например. Уникальность замысла Копполы заключалась, по словам Я. Березницкого, в том, что «семья гангстеров предстала в «Крестном отце» как еще один символ среднего класса, символ семей, живущих в пригороде» (стр. 44).

Заметим от себя, что сфера семейных отношений, «очаг» в системе представлений «американского образа жизни» всегда резко противопоставляется сфере политики, общественных отношений. Коппола, как мы видим, дает этому противопоставлению особое значение и смысл. Он сам заявил, что обнаружил в книге Пьюзо, по которой снимался фильм, «значительную идею, имеющую отношение к проблеме династий и власти». Особенно четко эта идея была проведена Марлоном Брандо, который сравнил преступный план семейства Корлеоне с деятельностью «большого бизнеса», крупных корпораций в США.

Проблема, просматриваемая в «Крестном»,— это сила власти и ее разрушительное действие на человеческую личность, это противоречие между «успехом» в наследственном «бизнесе» (то есть преступности) и элементарной человечностью, а в конечном счете — той же самой семьей. Вдумчивый зритель видит, как разрушительные, отчужденно-насильственные отношения из сферы гангстерского «бизнеса» проникают и в лоно семьи, прежде огражденной от лжи, насилия, лицемерия, обмана. Рушатся основы «самого лирического из американских символов». А за всем этим — критика жестоких общественных условий.

Рассказывая обо всем этом, Я. Березницкий опять-таки применяет свой критерий «сверхзадачи», понятой в смысле высшей гражданской ответственности художника. Но здесь уже возникают двойственность, разночтения: фильм можно прочитать в социально-критическом ключе, а можно и не увидеть этого проблемного слоя, дать увлечь себя внешней, показной интригой. В итоге проведенного автором книги анализа совершенно правильным представляется его вывод о том, что «идейному содержанию картины в целом недостает той предельной ясности и недвусмысленности, какие свойственны актерской работе Брандо, если рассматривать ее саму по себе» (стр. 62). Дело в том, что в целом в сопоставлении сцен жестокости и насилия с идиллически-благостными семейными сценами зритель эстетически и политически подготовленный увидит одно, а зритель малоподготовленный — другое.

Местами Я. Березницкий даже склонен противопоставлять глубоко выношенные и граждански четкие позиции и общественные убеждения Брандо — сторонника движения за гражданские права в США — и двойственность, компромиссность, непоследовательность,

«моду на левизну» Копполы. Но в конце концов повесть об успехе, достигнутом Копполой, остается неоконченной. Воздерживаясь как от панегириков, так и от инвектив, автор книги оставляет вопрос открытым.

Далее — вторая история об успехе. На этот раз речь идет об актерском успехе Марлона Брандо.

Брандо — Беглец, Бунтарь, Дикарь... Эти характеристики совершенно оправданы, потому что общественное «лицо» актера снискало ему репутацию бунтаря. С середины 60-х годов Брандо активно включается в прогрессивные общественные движения социального протеста, борется за предоставление формально гарантированных американской Конституцией гражданских прав негритянскому и индейскому населению Америки. Кино, его профессиональная стихия, используется им как трибуна для пропаганды прогрессивных общественно-политических убеждений. И Я. Березницкий рассматривает историю взаимоотношений Брандо с Голливудом как историю борьбы за возможность громко высказаться по всем этим социально значимым вопросам — «борьбы, которая далеко не всегда оканчивалась успехом, почти никогда — полным успехом, а чаще всего — компромиссом» (стр. 78).

Слово «компромисс», как и «сверхзадача», несет у Я. Березницкого большую смысловую нагрузку. Это своего рода оселок, на котором оттачиваются личные судьбы и творческие биографии мастеров американского кино.

Я. Березницкий берет за исходную точку не первые работы Брандо, а те, которые были его подлинным завоеванием как актера и гражданина. Прежде всего это шериф Колдер из «Погони» Артура Пенна. В этом фильме схема противостояния шерифа обывателям используется как форма критики расовой дискриминации, предрассудков провинциальной среды, обывательской ненависти ко всему иному. Конфликт героя Брандо с ненавистным ему обществом, попытки борьбы за законность, против произвола мещан — все это приобретает в «Погоне» высокий социально-критический смысл.

Творческая биография Брандо довольно-таки тесно сплетается с творчеством Элиа Казана. Я. Березницкий подробно и обстоятельно разбирает такие работы Казана, как «Трамвай «Желание», «Вива, Сапата!» «В порту», в которых Брандо играл главные роли. Причем и здесь автор судит фильмы «по максимуму», судит строго. Такой требовательный подход, наверное, оправдан. Конкретный анализ, например, фильма «В порту» показывает, что эта работа, рассматриваемая под одним углом зрения, может показаться разоблачительной и социально острой, но, рассматриваемая под иным углом зрения, будет восприниматься как компромиссная и половинчатая.

В книге Я. Березницкого удачно выявляются существенные внутренние связи и линии преемственности в прогрессивном американском кино. Так, на примере творчества Брандо автор показывает, как его герой из «Дикаря» как бы «въезжает» на своем мотоцикле в «Беспечного ездока», сохраняя и продолжая темы, настроения и гражданские позиции.

Но есть и «проходной» Брандо. Есть менее значительные, более смутные по своим идеям фильмы. Им также уделено внимание — столько, сколько они заслуживают.

В конечном счете Я. Березницкий формулирует свое обобщенное понимание итоговых результатов художественных поисков известного и незаурядного американского актера. «Проблема свободы личности — основная проблема творчества Брандо. Неразрешимость конфликта между личностью и обществом — при всей несомненной антибуржуазной направленности творчества актера — обусловлена в конечном счете философией трагического стоицизма» (стр. 154). На таком пути разрешения этой антиномии действительно нет.

Наконец, третья биография — Элиа Казана, одного из самых известных и талантливых американских режиссеров. И здесь также поднимается общая для всех трех глав проблема — цена «успеха» в условиях буржуазных общественных отношений. Кроме того, здесь вновь «личная» тема, вновь переплетение фильма и личной биографии режиссера. Фильмы Казана рассматриваются и анализируются под личным углом зрения как исповедь их автора.

Я. Березницкий особый смысл вкладывает в понимание казановского фильма «Сделка», повествующего о сложных моральных проблемах, вопросах совести и ответственности. В нем он видит своеобразную проекцию личной судьбы Казана: «Переплетением «сделок» и мужества полна биография Казана» (стр. 158). Речь идет о позорном малодушии, проявленном режиссером в годы маккартизма, когда он пошел на «сделку» со своей совестью, оправдывая это тем, что лишь так можно было завоевать право на творчество.

Казан действительно получил такое право на творческую независимость и стал выдающимся мастером кинематографа. «Но обретена была эта независимость, дающая художнику право быть самим собой, ценой измены самому себе» (стр. 166), — подчеркивает Я. Березницкий. С одной стороны, его фильмы, последовавшие за позорным 1952 годом — «Лицо в толпе», «Вива, Сапата!» и другие, — свидетельствуют о том, что режиссер искренне стремится сохранить в своем творчестве ту социально-критическую направленность, которая отличала его работы 40-х годов. Но, с другой стороны, все эти работы создаются в том самом Голливуде, который Казан столь искренно ненавидит, но продолжает в нем работать.

Рассказывая об индивидуальных судьбах, Я. Березницкий поднимается до уровня социальных обобщений. «Сделка» оказывается универсальной ситуацией для любого буржуазного художника, поставленного в такие условия творчества, когда сохранение творческой индивидуальности возможно лишь ценой уступок собственной совести. Так в книге прослеживается важная по социальной актуальности и уровню обобщения мысль. И она не схоластична, не умозрительна. Напротив, она органически вплетена в живой и захватывающий рассказ о трех творческих биографиях. Трагедия художника в буржуазном обществе — вот в конечном счете итог предпринятого автором исследования.

Мы вкратце рассказали о новых книгах Р. Соболева, Е. Карцевой и Я. Березницкого. Чтобы получить более полное представление об этих работах, есть только один путь — прочитать их. Этим призывом к читателю мы и хотим закончить разговор о трех книгах об американском кино.

Новые книги

О КИНО

Вильчек В. и Воронцов Ю. **Телевидение и художественная культура.** М., «Знание», 1977, 63 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 2), 96400 экз., 15 к.

Егоров В. **Телевидение и зритель.** М., «Мысль», 1977, 196 с., 15000 экз., 75 к.

Караганов А. В. **Кинолетопись революции.** М., «Знание», 1977, 53 с. с илл. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 3), 96350 экз., 15 к.

Каунтер К. **Как снимают кинотрюки.** Пер. с англ. Изд. 2-е. М., «Искусство», 1977, 160 с. с илл. (Б-ка кинолюбителя), 50000 экз., 46 к.

Кузнецов М. М. **Кино и время.** М., «Знание», 1977, 64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 1), 160000 экз., 15 к.

Кушниров М. **Жизнь и фильмы Бориса Барнета.** М., «Искусство», 1977, 215 с. с илл., 25000 экз., 1 р. 18 к.

Откровения телевидения. Сборник. Сост., ред. и вступ. статья А. Свободина. М., «Искусство», 1976, 271 с. с илл., 25000 экз., 2 р. 33 к.

50 фильмов киностудии ДЕФА. Сост. Г. Херлингхауз (ГДР) и М. Сулькин (СССР). Предисл. Г. Штарке. М., «Искусство», 1976. 327 с. с илл., 25000 экз., 4 р. 85 к.

Тадэ Э. **Михаил Козаков.** М., «Искусство», 1977, 160 с. с илл., (Мастера советского театра и кино), 25000 экз., 59 к.

Тынянов Ю. Н. **Поэтика. История литературы. Кино.** Предисл. В. Каверина. М., «Наука», 1977, 574 с., 50000 экз., 3 р. 25 к.

Фрольцова Н. Т. **Телевидение: хроника, документ, образ.** Научн. ред. А. В. Красинский. Минск, «Наука и техника», 1977, 120 с., 1000 экз., 53 к.

Николай Черкасов. Литературное наследие. Черкасов и Эйзенштейн. Воспоминания о Черкасове. Сост. Н. Н. Черкасова. Общ. ред. С. Дрейдена. Предисл. П. А. Маркова. М., Всерос. театр. о-во, 1976, 504 с. с илл., 25000 экз., 3 р. 40 к.

Ха Суан Чыонг,
заместитель министра культуры СРВ, председатель Союза кинематографистов Вьетнама

Вьетнамское кино и идеи Октября

Искусство, рожденное в боях и служащее целям борьбы

В период французского колониального господства во Вьетнаме не было ни одной киностудии. Были отдельные капиталисты, которые вкладывали деньги в основном в прокат французских и американских фильмов и наживали на этом большие барыши. «Попутно» они делали — изредка!— дешевые «художественные картины», а также снимали кинохронику и документальные ленты, служившие целям политики колонизаторов. Вкладывали деньги в кино и отдельные предприниматели из кругов вьетнамской национальной буржуазии и китайских эмигрантов, но, конечно, в масштабах гораздо более скромных. Получили поддержку колониальных властей фильмы «Долина призраков» и «Буря» (1937—1938): они рекламировались французской администрацией как вьетнамские фильмы. На самом же деле созданы они были в Гонконге на киностудии «Нам зюит конг ти» — смешанном предприятии китайских эмигрантов и вьетнамских артистов. Тем же вьетнамцам, которые руководствовались в своей деятельности прогрессивными устремлениями, власти чинили всяческие препятствия. Существовавшая в колониальном Вьетнаме система кинопроката была организована так, что средний вьетнамец мог побывать в кино один раз в десять лет (в то время население страны составляло более 20 миллионов человек).

Выступая на III Всевьетнамском съезде деятелей литературы и искусства (1962), Президент Демократической Республики Вьетнам Хо Ши Мин вспоминал:

«В те времена было только немое кино, французские колонизаторы пользовались кинематографом, чтобы унижать наш народ. Например, на ярмарке в Марселе (в 1922 году.— *Ред*), кроме картин, на которых были изображены вьетнамские сановники, подобострастно склонившиеся перед марионеточным королем, палачами, генерал-губернатором, верховными резидентами, кроме обнаженных рикш, катавших седоков за плату, еще показывали кино: в фильме старые женщины жевали черными зубами бетель, двигались тощие, оборванные крестьяне, мужчины в одних набедренных повязках взбирались на кокосовые пальмы... Это называлось «Образы Аннама» [1]. (Превратив Вьетнам в свою колонию, французы в административном отношении разделили исконно единое государство на три части: Тонкин, Аннам и Кохинхину, составляющие, соответственно, северную, центральную и южную части страны.)

Таким образом, в период французского колониального господства национальная кинематография во Вьетнаме фактически не существовала.

С победой Августовской революции 1945 года наш народ был освобожден и появились

Статьей товарища Ха Суан Чыонга, написанной для журнала «Искусство кино», мы завершаем публикацию выступлений руководителей культуры, кинематографа и творческих союзов братских социалистических стран, посвященных 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции (см. «ИК», 1977, № 1, 4, 5, 8, 9, 10).

[1] См.: Н. Никулин. Хо Ши Мин — писатель, поэт, критик. Речи и произведения Хо Ши Мина (в отрывках). — «Контекст — 1975». М., «Наука», 1977, стр. 303.



«Город на заре»,
режиссер Хай Нинь

благоприятные условия для развития литературы и искусства.

Рождение Демократической Республики Вьетнам было запечатлено в документальном фильме «2 сентября 1945 года — день провозглашения независимости». Эти первые кинокадры, как и документальные ленты, снятые вьетнамскими эмигрантами во Франции и рассказавшие о пребывании делегации Национального собрания Вьетнама в Париже, о деятельности правительственной делегации ДРВ на переговорах в Фонтенбло, вошли в историю вьетнамского киноискусства как начало его становления.

В бурные дни начала войны Сопротивления против французских колонизаторов (1946—1954), откликаясь на выдвинутые революцией задачи, группа профессиональных фотографов-энтузиастов сделала первые шаги, способствовавшие созданию национального кинематографа. Располагая весьма ограниченными материальными и техническими возможностями, они тем не менее осуществили выпуск кинохроники, рассказывающей о боевых сражениях, о жизни населения Намбо[2]: «Битва под Мокхоа», «Сражение у Ланга», «Военная операция под Чавинем», «Военная операция в Бенкате», «Типография Сопротивления», «Военное предприятие 8-й зоны» и другие. Проявлять негативы этих фильмов приходилось в больших

[2] Территория Вьетнама в географическом отношении делится на три части: Бакбо (север), Чунгбо (центр) и Намбо (юг).

глиняных кувшинах, так как в условиях тропического климата не было условий для обработки пленки. И все же эти фильмы, как бы ни было велико их техническое несовершенство, несли в массы образы героев сражений с колонизаторами, поднимали боевой дух народа.

Победоносное развитие войны Сопротивления поставило перед кинематографистами задачу — создавать полноценные документальные фильмы. Сначала их выпускали на юге страны, а спустя два года (в 1950 году) были созданы благоприятные условия для деятельности кинематографистов и в Северном Вьетнаме. Прямо на поле боя они сняли фильм «Битва при Донгкхе», в котором запечатлели сражение, положившее начало военным операциям в пограничных районах. Кинооператоры шли в бой вместе с воинскими подразделениями, снимали фильмы кинокамерами, полученными в подарок из Советского Союза и КНР, а также используя оборудование, которое они изготовляли сами. Созданные ими хроникально-документальные ленты — «Военная операция в Каобакланге», «Народные носильщики обслуживают фронтовые подразделения», «Первый съезд победителей соревнования», «Военная победа в Тэйбаке», «Защитим деревню, защитим страну» — свидетельствуют о постоянно растущем мастерстве операторов, сценаристов, об успехах в области монтажа. Битва под Дьенбьенфу[3] явилась историческим поворотом в ходе борьбы вьетнамского народа против иностранной агрессии. Создание полнометражного документального фильма «Сражение под Дьенбьенфу», который сняли отважные кинооператоры, продвигаясь вместе с бойцами Народной Армии, ознаменовало завершение этапа становления молодого вьетнамского кино.

15 марта 1953 года Президент ДРВ Хо Ши Мин подписал декрет о создании вьетнамской кинематографии. А в 1954 году вьетнамская революция вступила в новый этап своего развития. Теперь нашим кинооператорам предстояло снимать нового человека и новые победы на производстве, в строительстве новой жизни; предстояло запечатлевать героизм людей, строящих в отсталой, разрушенной войной стране новую жизнь. Если в предыдущие годы в наших документальных фильмах были запечатлены наиболее важные эпизоды войны Сопротивления против французских колонизаторов, то на этапе социалистической революции создатели документальных картин стремились, как можно полнее раскрыть боевой дух людей и политическое звучание событий, создать реалистические и многогранные образы современников, придавая большое значение обобщению и типизации фактов и характеров. Документальный фильм «Вода приходит в Бакхынгхай» (режиссер Буй Динь Хак, оператор Хонг Шен) — героический эпос, воспевший коллективный труд и веру всего народа в курс на строительство социализма во Вьетнаме, намеченный Партией трудящихся Вьетнама (ПТВ). Это был первый вьетнамский фильм, удостоенный высшей награды на I Международном кинофестивале в Москве (1959). Отмечая 30-летие создания ПТВ и 70-летие Президента ДРВ Хо Ши Мина, вьетнамские кинематографисты создали документальные фильмы «Под знаменем решительной победы», «Этапы исторического пути», «Очерк жизни и деятельности Президента Хо Ши Мина». Лаконичный авторский текст, простота и четкость в изложении событий, искренность авторов и определенность их позиции делают эти первые кинокадры, отразившие глубину чувств вьетнамского народа к Президенту Хо Ши Мину, выдающемуся революционеру и пламенному деятелю международного коммунистического движения, ценными документами истории вьетнамской революции.

5 августа 1964 года американские империалисты развязали разрушительную войну во Вьетнаме, и документальные фильмы снова стали преобладающим оружием в общем арсенале вьетнамского кино. На фронт отправились сотни кинодокументалистов, работавших на студиях Министерства культуры, Главполитуправления и т. д. Многие киногруппы несли круглосуточное дежурство в местах наиболее ожесточенных бомбардировок.

Повсюду, где кипел жестокий бой или на-

[3] В мае 1954 года после продолжительной осады вооруженные силы ДРВ овладели последними укреплениями французских войск под Дьенбьенфу. Это сражение решило исход войны Сопротивления.

пряженно трудились на производстве люди, находились кинооператоры. На огненных артиллерийских редутах, на мостах, ставших постоянной целью для вражеских самолетов, на стратегических дорогах, на далеких пограничных заставах и островах, в шахтах и на заводах, работающих в пороховом дыму,— повсюду можно было встретить кинооператоров, которые сражались вместе с зенитчиками и моряками, с пехотинцами, в подразделениях народных войск самообороны. Можно поэтому с уверенностью сказать, что в достижение общей победы свой вклад внесли и кинематографисты страны. На многих из созданных ими бесценных кинокадрах — кровь самих кинооператоров. Кинооператоры погибали, не выпуская кинокамеру из рук, чтобы другие, едва оправившись от удара взрывной волны, сразу же могли ее включить и продолжить съемки. Те же, кто получал тяжелые ранения осколками шариковых бомб или ракет, оставались на боевых позициях и, превозмогая страдания, продолжали снимать героев сражения с иностранными агрессорами.

Благодаря беззаветному творческому труду и революционному духу этих отважных бойцов были созданы документальные ленты, обладающие поистине бесценными идейными и художественными качествами.

За прошедшие годы (1953—1977) кинематографистами Вьетнама было создано 1174 выпуска кинохроники, 647 документальных лент и кинорепортажей. В их числе немало хороших фильмов, правдиво и ярко запечатлевших жизнь и борьбу народа. Глубоко взволновал вьетнамских зрителей хроникальный фильм «Весть о победе в Куангбине»; в кинорепортаже «Ханой чествует своими подвигами Президента Хо Ши Мина» зрители узнавали бойцов и жителей вьетнамской столицы, которые свои боевые и трудовые подвиги посвятили 77-летию Президента страны; героизм и творческая инициатива десятков кинооператоров слились в небольшом 300-метровом фильме, отразившем наиболее известные воздушные сражения в столице ДРВ, когда было уничтожено большое количество самолетов противника. Навсегда останутся в памяти зрителей кадры: американский самолет после того, как в него попал вьетнамский снаряд, рассыпался в воздухе; вражеский летчик опускается на парашюте на землю, где его поджидают бойцы Вьетнамской Народной Армии, и т. д. Фильм «За преступные действия последует заслуженное наказание» прозвучал как страстное обличение бесчеловечных преступлений американских агрессоров, сбрасывавших бомбы на многолюдные города Ханой и Хайфон в декабре 1972 года. В нем есть кадры, запечатлевшие, как был сбит в небе Ханоя ракетой самолет Б-52, именуемый «летающей крепостью». Эти кадры отразили не только профессиональное мастерство вьетнамских воинов, но и боевой героизм вьетнамских кинодокументалистов.

Список хороших документальных фильмов, созданных в годы борьбы с американскими империалистами, открыла документальная лента «Нгуен Ван Чой вечно жив», в 1965 году удостоенная Серебряного приза на IV МКФ в Москве. Картина построена на волнующих фактах, правдиво запечатлевших чувство гордости жителей ДРВ за своего храброго соотечественника на Юге, решимость отомстить за павшего патриота [4].

Фильм «Шахта в конце года» рассказывает об энтузиазме шахтеров, участвующих в производственном соревновании за совершенствование техники, преодолевающих трудности, борющихся за большие производственные показатели в добыче «черного золота». А лента «Ирригационные работы в кооперативе Хонгтхай» посвящена событиям, происходящим в одном сельскохозяйственном кооперативе Вьетнама. Примеры героизма и самоотверженности вьетнамских воинов в борьбе за достижение окончательной победы ярко показаны в фильме «Будем решительно сражаться за победу над американскими агрессорами». Широкий диапазон событий охватывает фильм «Очерк о Куангбине»: люди Куангбина, отважно сражающиеся с врагом и хорошо работающие на производстве; трудности военного времени и уверенность людей в победе своего правого дела; бомбы и снаряды, покрывшие землю этой провинции; зе-

[4] Нгуен Ван Чой — национальный герой вьетнамского народа, молодой рабочий из Сайгона. Был казнен за покушение на министра обороны США Макнамару.

ленеющие рисовые поля; рыбацкие джонки на ласковой морской глади. Люди — хозяева моря — стреляют в американские самолеты, и делают они это так же просто, как бывало во время охоты за морскими хищниками. Об этом рассказывает фильм «У ворот ветра» (режиссер Нгок Куинь), удостоенный золотой медали на Московском кинофестивале в 1967 году. О героическом коллективе бойцов и простых тружеников, рабочих и кооперированных крестьян, их оптимизме и любви к Родине повествует фильм «Люди Хамжонга». Храбрым и находчивым воинам народной милиции, несущим службу на пограничной заставе в Тяло — об их героизме знает вся страна,— посвящен фильм «Пограничная застава». В фильме, запечатлевшем первые дни разрушительной войны, особенно запоминается дорогой всем вьетнамцам образ матушки Щуот, которая во время американских бомбардировок перевозила бойцов через реку Нятле.

Три вьетнамских кинематографиста погибли на съемках фильма «Стальная крепость Виньлинь», удостоенного золотой медали на VIII МКФ в Москве. Небольшой город Виньлинь расположен вблизи 17-й параллели, на плато, сплошь изрытом воронками от американских бомб. Люди жили здесь под землей и в траншеях. Но жизнь их текла по обычным параметрам: работали детские сады, учебные классы, магазины, кинозалы — все это свидетельствовало о великой, поистине легендарной силе, пробужденной в народе справедливой освободительной войной. Жизнь продолжалась даже в месте самых жестоких бомбардировок, осуществляемых самолетами и кораблями США, в «городе под землей» работали, учились, смотрели фильмы, сражались и побеждали.

Достойное воплощение получили на экране трудные будни защитников и строителей военных дорог, связывавших фронт с тылом. Если фильм «Боевые позиции на дорогах»[5] покорял зрителей суровой красотой военного пейзажа, страстной авторской позицией, воспевал боевую мощь пехотных подразделений и ударных молодежных отрядов, то в документальной ленте «Дорога на Чыонгшон»[6] (режиссер Ма Кыонг) воспеты красота и величие вьетнамской природы, разум и героизм человека.

По этим израненным дорогам вьетнамский народ, его доблестные воины пришли весной 1975 года к блистательной победе, в результате которой был полностью освобожден Юг страны. Сколько документальных фильмов создано об этих исторических событиях! Наиболее ценные документы и факты, запечатленные вьетнамскими армейскими кинооператорами, вошли в картину «Историческая победа весной 1975 года»[7], в котором правдиво отражены события и этапы грандиозной битвы, в ходе которой были полностью разбиты воинские подразделения противника и низвергнуты марионеточные власти, а народ одержал окончательную победу.

В фильме «Город на заре» (режиссер Хай Нинь)[8], снятом мастерами художественного кино, запечатлен город, носящий имя Хо Ши Мина,— в первые дни после вступления в него войск освобождения. Фильм ценен тем, что он открыл перед вьетнамскими кинодокументалистами новые перспективы в использовании современных изобразительных средств (цвет, широкий экран), которые необходимы для воплощения на экране вьтнамской революции на новом этапе.

В дни празднования славной победы, одержанной нашей революцией, мысли и чувства вьетнамских кинематографистов, как и всего вьетнамского народа, были обращены к Президенту Хо Ши Мину. Его светлый образ, запечатленный в бесценных кадрах кинохроники, вмонтированных в фильмы «Нгуен Ай Куок — Хо Ши Мин» и «Юг в сердце моем»[9], глубоко волнуют каждого вьетнамца. Мы всегда помним о неустанной борьбе, которую Хо Ши Мин вел в течение 50 лет вместе с рабочим классом и всем народом страны за достижение незави-

---

[5] Удостоен приза «Золотой голубь» на МКФ в Лейпциге (1970).

[6] Удостоен Серебряного приза на VIII МКФ в Москве (1973).

[7] На IV Всевьетнамском кинофестивале, проходившем в мае 1977 года, этот фильм был удостоен высшей награды — «Золотой лотос».

[8] Фильм удостоен приза «Золотой голубь» на Международном кинофестивале в Лейпциге в 1975 году.

[9] Оба фильма поставил режиссер Фан Ки Нам.



«Молодой боец», режиссеры Хай Нинь, Нгуен Дык Хинь

симости и единства Отечества. Эту борьбу в современных условиях победоносно продолжила наша партия, весь наш народ, добившийся окончательного торжества над агрессором.

●

Особенность вьетнамского кино в том, что оно развивалось на основе документальных фильмов; это было вызвано условиями жизни в борющейся стране, ходом народной войны. Документальность присуща была и художественному кино с момента зарождения этого жанра во вьетнамском киноискусстве. Первый художественный фильм «На берегах одной реки» (режиссеры Фам Хиен Зан, Нгуен Хонг Нги) вышел на экраны кинотеатров ДРВ в 1959 году, к 14-й годовщине освободительной борьбы. Авторы картины поставили в своем произведении самую жгучую проблему политической и духовной жизни страны — стремление вьетнамского народа к воссоединению своей Родины. С того дня прошло более 17 лет, и за эти годы было создано более 60 художественных лент; большинство из них посвящено героической борьбе вьетнамского народа в годы войны Сопротивления против французских колонизаторов, борьбе против американской агрессии, проблемам социалистического строительства. Почти все события и люди, уже запечатленные в документальных фильмах, вновь появились в игровом кино, на этот раз по тем законам обобщения и типизации, какие присущи этому виду кинотворчества, требующему реалистического отображения жизни в развернутых образах-характерах.

Фильм «Молодой боец»[10] (режиссеры Хай

[10] Удостоен Специального приза Союза кинематографистов СССР и Комитета молодежных организаций на IV МКФ в Москве.

Нинь, Нгуен Дык Хинь) посвящен герою войны Ку Тинь Лану — «истребителю танков». О суровой военной поре, о судьбе отважного мальчика-связного рассказал фильм «Ким Донг» (режиссеры Нонг Ить Дат, Ву Фам Ты)[11]. Судьба девушки Нгат, героини фильма «Плывущая деревня» (режиссеры Чан Ву, Хюи Тхань), во многом сходна с судьбой ударницы труда Фам Тхи Вать. Картина «Учительница из горного района» (режиссер Нонг Ить Дат) познакомила зрителей с учительницей Тай То Тхи Жинь. Лента «Море пламени» (режиссеры Фам Ки Нам, Ле Данг Тхык) воскрешает события войны Сопротивления против французских колонизаторов: в фильме запечатлено нападение патриотов на считавшийся неприступным аэродром, откуда начинался воздушный «мост» снабжения базы противника Дьенбьенфу. Многих из героев этих и других фильмов мы когда-то встречали или могли встречать в жизни, в документальном кино. Так, спустя два года после гибели Нгуен Ван Чоя, на экраны страны вышел фильм «Нгуен Ван Чой» (режиссеры Буй Динь Хак, Ли Тхай Бао)[12], ставший для зрителей долгожданной «встречей с героем, вернувшимся домой».

Проблемы современности, получившие отображение во вьетнамских игровых лентах, обычно тоже имеют определенную документальную основу. Так, после присвоения звания Героя Армии отважному воину Ле Ма Лыонгу наши кинематографисты создали фильм «Фронтовая баллада» (режиссер Чан Дак), в котором рассказали о судьбе этого достойного представителя героической вьетнамской молодежи.

Преодолевая трудности, вызванные разрушительной войной и иностранной агрессией, вьетнамское художественное кино развивалось и набирало силу. Каждый из созданных фильмов затрагивал тот или иной аспект, ту или иную проблему народной борьбы, отображая ее различными художественными средствами. Если фильм «Буря поднимается», рассказавший о борьбе населения Южного Вьетнама против американских агрессоров, по характеру близок к социальной драме, воплощенной в соответствии с принципами и структурой традиционного театрального действия, то о фильме «Нгуен Ван Чой» можно сказать, что это героический эпос, наполненный лирикой, которая свойственна во Вьетнаме повествовательному жанру — повести. Фильм «Море пламени» рассказывает о героизме и находчивости вьетнамских бойцов и простых жителей в борьбе с французскими колонизаторами, а картина «Дорога на передовую» (режиссер Фам Ки Нам) вновь возвращается к теме нерушимого единства армии и народа, но на этот раз — в годы борьбы с американской агрессией. Фильм «Лес девушки Тхам» воспевает героизм бойцов и населения деревни, не отступивших перед натиском врага и защитивших важные стратегические коммуникации, а картина «Девочка из Ханоя» (режиссер Хай Нинь) рассказала о мужестве жителей столицы ДРВ в суровые декабрьские дни 1972 года, когда город подвергался жестокой бомбардировке американской авиацией. В очень поэтичном фильме «Не забудь прийти на свидание» (режиссер Чан Ву)[13] органично сочетаются прекрасные пейзажи родного края и лирические мелодии народных песен, революционная борьба и народная война против американской агрессии за освобождение Родины.

В художественных фильмах, которые вышли на экраны страны за последние годы, очевиден прогресс, достигнутый нашими кинематографистами в создании ярких и многогранных характеров вьетнамских людей в годы борьбы против американской агрессии. В образах героев фильмов воплощены черты наших славных современников, черты, свойственные вьетнамской нации в целом: оптимизм и искренность, скромность и решительность в преодолении трудностей, упорство, смекалка, храбрость и патриотизм. Герои лучших наших фильмов являются носителями великих идей и чувств: им свойственны решимость сражаться с врагом до полной победы и уничтожить угнетение и неспра-

---

[11] Удостоен премии «Бандунг» и премии им. Патриса Лумумбы (Джакарта, 1964).

[12] Удостоен премии Комитета молодежных организаций СССР на V МКФ в Москве (1967).

[13] Фильм удостоен премии «Золотой лотос» на III Всевьетнамском кинофестивале (1975).

ведливость, построить новое общество, свойственны пламенная любовь к Родине, близким, уважение к товарищам по труду и борьбе.

Хотя страна еще не залечила раны, оставленные многолетней войной с иностранным агрессором, с 1960 года во Вьетнаме стали создаваться мультипликационные и кукольные фильмы, а также фильмы-аппликации: на сегодня их число превысило 60. Заслуживает внимания тот факт, что создатели этих фильмов не замыкают свое творчество в старых рамках, а смело берут из жизни важные проблемы, затрагивающие трудовую и боевую действительность Вьетнама. Очень радуют успехи наших мультипликационных фильмов: «Песня на склонах гор», «Говорящий дрозд», «Маленький строитель», «Девочка и ваза», «Спасение корабля», «Огненный дракон» и другие.

Задача вьетнамских научно-популярных фильмов, количество которых еще невелико,— непосредственно откликаться на требования, выдвигаемые научно-технической революцией, и распространять научно-технические знания среди населения.

Вьетнамское кино начинало свой путь в условиях аграрной страны с отсталой экономикой, поэтому оно встретило немало трудностей, обусловленных прежде всего отсутствием материально-технической базы. Многие дела, свершенные вьетнамским народом за годы революции, могут показаться стороннему наблюдателю невероятными, даже фантастичными. Создание материально-технической базы для нашего кинематографа можно отнести к числу как раз таких свершений.

В первые дни войны Сопротивления против французских колонизаторов у вьетнамских кинематографистов практически не было никакого кинооборудования. Мы тогда говорили друг другу: «Нужно действовать в соответствии с революционным курсом, указанным Президентом Хо Ши Мином: чтобы начать дело, достаточно двух рук».

Находясь в военных зонах на юге Вьетнама, пленку и кинокамеры нам приходилось покупать прямо в логове врага —в оккупированных районах. Но как делать фильмы, мы не знали: ни у кого из нас не было тогда специального кинематографического образования. Но все мы были объединены общей целью и общими поисками, настойчиво старались употребить в дело все то немногое, чем мы тогда располагали. Большой кувшин с плотно закрывающейся крышкой нам заменял проявочную лабораторию; для того чтобы проявить пленку, в этом кувшине приходилось сидеть несколько часов подряд. А деревянные бочонки заменяли проявочные аппараты. В сухой сезон климат в районе Меконга жаркий, а для промывания пленки нужна была низкая температура. И вот, несмотря на большую опасность, наши кинематографисты умудрялись привозить лед из оккупированных врагом районов. Когда же войска противника осуществляли карательные операции по «прочесыванию местности», проявлять пленку в пещере или в землянке становилось невозможно; на это время «кинолабораториями» становились джонки, легко скользившие по рекам Юга. Немало было и других технических трудностей, но мы их преодолевали.

На севере Вьетнама после успешной военной операции, проведенной в пограничных районах, впервые были созданы благоприятные условия для деятельности наших кинематографистов. Советский Союз и другие братские страны оказали нам техническую помощь, но опора на собственные силы по-прежнему была главным фактором развития нашего кинематографа. Используя «аппаратуру», сделанную из бамбука, арундинарии, консервных банок, а также — объективы фотоаппаратов, заржавевший магнит, нашим киноработникам удалось сделать свой аппарат для озвучивания 16-мм фильмов. Все работы по обработке пленки и озвучиванию проводились тогда еще в «зеленых студиях», построенных из арундинарии и покрытых листьями пальмы.

Но фильмы, созданные в таких технических условиях, способных поставить в тупик любого, сейчас получили признание во всем мире. Чтобы их выпускать, приходилось создавать «новое» оборудование, переделывая и усовершенствуя старую технику. Например, переделанный и усовершенствованный проектор мы стали использовать для обработки кинопленки. Обо всех этих трудностях, о том, как мы их

преодолевали, мы будем помнить всегда. Да, много пришлось преодолеть нашим техническим работникам, чтобы воплотить в жизнь заветы Президента Хо Ши Мина. Это стало возможным потому, что наши кинематографисты ясно осознали свою ответственность за создание подлинно революционного национального современного кинематографа в борющемся и строящем социализм Вьетнаме.

Кино обладает самой большой способностью проникать в гущу народных масс. Но там, где нет народного государства, оно такой силой не обладает. Во Вьетнаме перед всеми видами искусства поставлена благородная цель — служить народу; ведь литература и искусство — это великое творение народа.

●

Сейчас в СРВ насчитывается около 1500 киноустановок, причем деятельность большинства киногрупп (киноустановок) субсидируется государством, а остальные — общественными организациями. Кинoработники Вьетнама — это революционные бойцы, умеющие опереться на массы и несущие кино в массы. В равнинных районах, в далеких горных селениях, на морских островах и на промышленных предприятиях, на пограничных заставах и на стройках — повсюду, где живут люди, сейчас демонстрируются киноленты. Передвигаясь на велосипеде, а в большинстве случаев и пешком, неся в рюкзаке за плечами аппаратуру и коробки с фильмами, наши кинoработники поднимаются высоко в горы, чтобы показать фильмы национальным меньшинствам. А рыбаки смотрят кино прямо в открытом море: несколько съехавшихся вместе лодок — и киноплощадка готова.

Число кинозрителей резко возросло еще в годы освободительной войны. Взяв на вооружение лозунг партии: «Быть ближе к бомбоубежищам, показывать там фильмы», наши кинoработники появлялись всюду: там, где шли жестокие сражения с врагом, и там, где под обстрелом и бомбежками кипела битва за урожай. Днем — в пути, ночью — показывать фильмы, так строили тогда свою жизнь наши кинoработники. Обладая высоким чувством революционного долга, они придумали немало способов демонстрации фильмов даже в самых трудных условиях военного времени. Так, они знали, что собирать в одном месте большое количество людей было опасно, и поэтому старались рассредоточить их по отдельным пунктам. Но при таком способе приходилось проводить много больше киносеансов, и не под открытым небом, как это делалось обычно, а в лесной чаще, в землянках. Очень интересно об этом писал товарищ Нгуен Ба Ле, кинoработник из Виньлиня: «Виньлинь сегодня — это сплошной фронт борьбы против американской агрессии, и тем не менее по-прежнему ритмично действуют четыре киногруппы. Труднее всего приходится высоко в горах, где враг еще не ликвидирован; здесь часто бывают разрушительные налеты вражеской авиации. Два года мы не могли сюда добраться, и вот мы здесь. Наши передвижные киногруппы — это маленькие вооруженные подразделения. При налете врага мы беремся за оружие и сражаемся. После боя снова включаем аппаратуру и продолжаем прерванный боем киносеанс. В таких условиях изо дня в день трудятся все кинoработники Виньлиня». В прежней 4-й зоне, как и во многих других местах Северного Вьетнама, кинoработники, как уже отмечалось выше, были, по сути дела, солдатами. И даже в районах, подвергавшихся наиболее ожесточенным ударам противника,— таких, как Виньлинь, Куангбинь, наши киноустановки продолжали не только нормально функционировать, но и увеличивались численно: за годы войны их количество возросло в полтора раза. Эти же годы характеризует и другая красноречивая цифра: 60 миллионов человекопосещений в год. Следовательно, когда американские самолеты повсюду сеяли смерть и разрушение и любой, даже самый маленький, лучик света становился мишенью для бомб, ежевечерне (или — еженощно) не менее 150 тысяч человек собирались по всему Северному Вьетнаму, чтобы смотреть кино, после жестоких сражений с врагом и напряженного труда приобщались к великим ценностям искусства.

Но и это не все! Вьетнамские трудящиеся не только смотрели фильмы, но и активно их обсуждали, а нередко и принимали участие в соз-

«Нгуен Ван Чой вечно жив», режиссеры Буй Динь Хак, Ли Тхай Бао



дании новых картин. Их участие обычно начиналось с обсуждения опубликованного литературного сценария, поскольку процесс создания документальных и особенно художественных картин происходит у нас при активном участии всех заинтересованных в осуществлении данного замысла читателей и зрителей. Кроме того, многие любители кино (в том числе и пожилые) привлекаются к исполнению тех или иных (иногда ответственных) ролей. Такое тесное содружество кинематографистов и зрителей, по нашему мнению, составляет сейчас одну из особенностей, а вместе с тем и важное преимущество вьетнамского кино.

В первые дни войны Сопротивления против французских колонизаторов кинематографисты Юга внесли большой вклад в дело создания и развития кинематографии всей страны. А в годы борьбы против американской агрессии они продемонстрировали исключительную революционность и патриотизм. Многие из них прославились как бесстрашные истребители американской техники: нередко, прежде чем начать съемку, им приходилось выдержать бой с врагом. Многие их фильмы в буквальном смысле этого слова обагрены кровью своих создателей. В фильмах кинематографистов Южного Вьетнама — «Героический Южный Вьетнам» [14], «Громовые удары», «Пылающий Донгсоай» [15], «Победа в Гокуао», «Партизаны Кути» [16], «Рис из фронтового района» [17] и других — были правдиво запечатлены подвиги героев-партизан, важные события военного времени. Делалось это талантливо, с увлечением, так, что многие герои экрана становились ярким символом, воплотившим в себе лучшие качества несгибаемых бойцов Юга. Наиболее значительные фильмы кинематографистов Юга показывали идеалы революционного патриотизма и в силу своей одушевленности получали горячий отклик бойцов и населения всей страны, поднявшейся на решительный бой с иностранными агрессорами. Живой интерес и понимание ленты кинематографистов Юга вызвали и за пределами Вьетнама, у всех тех, кто в трудные для страны годы выступал в поддержку справедливой борьбы вьетнамских патриотов. Это подтверждает и награждение фильмов — «Партизаны Кути», «Искусство детей» [18], «Охотники в горах Дакшао» [19], «Победа на дороге № 9» [20], «Деревушка

[14] Удостоен почетного приза III МКФ в Москве (1963) и премии «Бандунг» (Джакарта, 1964).

[15] Удостоен специального приза на МКФ в Лейпциге (1965).

[16] Удостоен золотой медали на V МКФ в Москве (1967).

[17] Удостоен премии «Серебряная Апсара» на МКФ в Пномпене (1968).

[18] Удостоен премии «Золотая Апсара» на МКФ в Пномпене (1969).

[19] Удостоен золотой медали на VII МКФ в Москве (1971).

[20] Удостоен приза «Золотой голубь» на МКФ в Лейпциге (1972).

на берегу реки Ча»[21], «Люди моей деревни»[22] высокими наградами на крупнейших кинофорумах в Москве, Лейпциге, на некоторых других фестивалях. Кинематографисты Юга, находящиеся на важной передовой линии обороны Отечества, создали произведения, типичные для всего вьетнамского киноискусства периода борьбы против американской агрессии. Высокий героизм и беззаветное мужество снискали кинооператорам Юга уважение всего вьетнамского народа.

Сегодня Вьетнам един, едина и его кинематография. Прекрасным проявлением этого единства стал IV Всевьетнамский кинофестиваль — первый кинофорум, организованный после объединения страны. Он проходил в городе Хошимине в дни празднования второй годовщины освобождения Юга. На нем было представлено более 70 фильмов всех жанров, созданных в 1975—1976 годах и представляющих 13 киностудий страны (всего за этот период было поставлено около 200 картин).

Братство на общем фронте

В первые же дни установления народной власти, сразу же после свершения победоносной Августовской революции, вьетнамский народ познакомился с фильмами из Страны Советов. В 1946 году в ханойских кинотеатрах демонстрировался фильм «Она защищает Родину» (во вьетнамском прокате он назывался «Паша защищает Родину»). Бойцы из столичного полка Армии защиты Родины[23] пересказывали друг другу содержание этого и других советских фильмов, в которых воспевался патриотизм и было отражено чувство ненависти советского народа к фашистским захватчикам. В обстановке вражеского окружения, когда народная власть делала первые шаги, партия и правительство ДРВ развернули длительную патриотическую борьбу против французского империализма.

Советские фильмы вьетнамские воины расценивали тогда как вдохновляющий и мобилизующий пример в своей борьбе против французских колонизаторов.

С начала 50-х годов, когда Народная Армия освободила пограничные районы, а затем в годы всенародной борьбы против иноземных захватчиков, советские кинокартины составляли значительную часть фильмов, демонстрировавшихся в военных зонах. Сколько наших отважных воинов, посмотрев эти фильмы, сохранили в своих сердцах образы Александра Матросова, Алексея Маресьева, Зои Космодемьянской, молодогвардейцев, Чапаева и многих других героев произведений советского киноискусства.

Советские кинематографисты, которые и в годы ударного наступления под Дьенбьенфу и в дни победной весны 1975 года шли рука об руку с вьетнамскими кинематографистами, ощутимо помогали росту их профессионального мастерства.

Нашим режиссерам и операторам бесконечно дорог богатый опыт Р. Кармена, Е. Мухина, Е. Вермишевой, заметно способствовавший дальнейшему развитию вьетнамского документального кино.

Советские фильмы всегда широко демонстрировались во Вьетнаме: в горных селениях и на островах, далеко в море, в городах и деревнях, в дни войны в условиях непрерывных вражеских бомбардировок и в дни мира. Они всегда являли для нас пример высокого мастерства, несли в себе большую вдохновляющую силу, передавать которую средствами экранного искусства вьетнамские кинематографисты учились у советских товарищей. Так, ставшие кинематографической классикой фильмы «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Мать» В. Пудовкина, «Земля» А. Довженко вьетнамские кинематографисты использовали и продолжают использовать сейчас для подготовки кадров национального кино, для повышения своего творческого и профессионального уровня.

На симпозиуме, посвященном 80-летию со дня рождения А. Довженко и проведенном в Ханое 12 сентября 1974 года, один вьетнамский

---

[21] Удостоен приза «Золотой голубь» на МКФ в Лейпциге (1971).

[22] Удостоен приза «Серебряный голубь» на МКФ в Лейпциге (1970).

[23] Вьетнамская Народная Армия в 1946—1947 годах называлась Армия защиты Родины.

сценарист рассказал о том, как он работал над сценарием фильма «Цветы тхиен ли». Вспоминая о том, как ему помогли добрые замечания и предложения, высказанные жителями далеких деревень и связанные с впечатлениями, полученными ими от фильма «Поэма о море» А. Довженко, этот сценарист сказал: «...повсюду вспоминали о Каховке, о Днепре, о стройках будущего, о мечтах». В заключение своего выступления он отметил, что поэтическим и ярким образным строем своих картин А. Довженко помог и ему, вьетнамскому сценаристу, и его соотечественникам, живущим за тысячи километров от украинских земель, «представить Десну и Днепр и полюбить их так, как они любят свои вьетнамские реки», помог понять советских людей, почувствовать себя идущим в одном ряду с ними, позволил так, как это делают близкие друзья, поведать друг другу о самом сокровенном в трудную годину, вместе разделить радость побед, одержанных в обеих странах».

Заслуга советского кино не только в том, что оно предоставило вьетнамским зрителям и кинематографистам прекрасные картины, образцы высокого художественного мастерства и большого идейного звучания, не только в том, что во Вьетнаме побывали многие выдающиеся мастера советского кино, которые щедро поделились творческим опытом со своими коллегами, но и в том, что в Советском Союзе были подготовлены многие высококвалифицированные специалисты, сейчас работающие во вьетнамском кинематографе.

В числе ведущих кинематографистов, работающих на киностудиях Вьетнама, много режиссеров, операторов, киноведов, получивших образование во ВГИКе. Немало способных инженеров, закончивших ЛИКИ, работают сейчас на предприятиях, производящих кинопленку, выпускающих и ремонтирующим киноаппаратуру. Почти все ответственные работники вьетнамской кинематографии не раз имели возможность посетить советские киноучреждения, где они могли обменяться опытом с коллегами и приобрели ценные навыки, необходимые в управленческой работе.

Конечно, нужно было бы написать еще о многих техниках и рабочих из Советского Союза и братских социалистических стран, оказавших и оказывающих материально-техническую помощь кинематографии Социалистической Республики Вьетнам.

Ограничусь поэтому тем, что отмечу ценный вклад в развитие вьетнамской кинематографии Госкино и Союза кинематографистов СССР, которые при оказании своевременной, всесторонней и эффективной помощи вьетнамскому кино непременно создавали для нас самые благоприятные и удобные условия и формы сотрудничества.

Особенно наглядно это проявляется в периоды проведения Московских международных кинофестивалей, на которых вьетнамской кинематографии всегда уделяется большое внимание. На всех фестивалях, проходивших в столице Советского Союза, Вьетнаму непременно предоставляется возможность рассказать с экранов Москвы многочисленным друзьям во всем мире правду о своей справедливой борьбе. Широкое признание и высокие награды, которых были удостоены вьетнамские фильмы на московском кинофоруме, вдохновляли наших кинематографистов, работавших в самых горячих точках вооруженной борьбы и производства, мобилизуя их на новые славные победы и героический труд.

Дух боевого братства и товарищества, утвердившийся во взаимоотношениях между вьетнамскими и советскими кинематографистами, проявился в реальных делах, в творчестве друзей, стоящих в одном ряду под знаменем пролетарского интернационализма.

Товарищеские чувства советских кинематографистов, проявленные как в тяжелую военную пору, так и на сегодняшнем этапе развития вьетнамской революции, придают их вьетнамским коллегам дополнительную силу и решимость продвигаться вперед, создавая вьетнамское национальное революционное киноискусство.

В дни жестокой и трудной борьбы против американской агрессии, когда работать приходилось в обстановке тяжких лишений, перед лицом смертельной опасности, вьетнамские кинематографисты передавали друг другу сбор-

ник статей, переведенных с русского языка. В них ясно видно доброжелательное отношение деятелей советского искусства, критиков к молодому вьетнамскому кино. Вот что писала, например, в 1967 году газета «Советская культура» о картинах «На гребне волн», «Ханой празднует 77-летие Президента Хо Ши Мина» и «Партизаны Кути»: «Многие кадры этих лент сняты в невероятно трудных условиях. Пленка поцарапана, выглядит чересчур темной, но все-таки это не только не снижает, но, наоборот, подчеркивает огромную ценность кинодокументов, запечатлевших беспримерный героизм и веру в победу вьетнамского народа».

Такие отзывы поднимали дух наших кинематографистов. И когда бойцы-кинооператоры сталкивались лицом к лицу с могучей и хорошо вооруженной армией американских империалистов, то их руки еще крепче сжимали кинокамеры и еще сильнее, еще тверже становилась их вера в справедливость своего дела, в свое искусство. Ведь они знали, что в борьбе за свободу Родины их горячо поддерживают многочисленные друзья, которые, хотя и живут далеко от Вьетнама, — всегда рядом, всегда понимают не только главные проблемы, но даже самые маленькие детали творческой деятельности и борьбы вьетнамских кинематографистов.

Многие советские критики и деятели кино в своих статьях и выступлениях на международных конференциях не только подняли голос в защиту справедливого дела вьетнамского народа, но и помогли вьетнамским кинематографистам увидеть сильные и слабые стороны своего творчества, оказали им помощь в деле дальнейшего развития национального киноискусства, помогли им внести свой вклад в общее дело развития всего социалистического кинематографа.

В частности, вьетнамские кинематографисты с большим уважением восприняли выступления и статьи видных советских кинодеятелей — И. Вайсфельда, В. Кудина, Л. Рошаля и других. Они считают их своими боевыми соратниками, людьми, которые искренне заботились о том, чтобы искусство вьетнамских кинороботников еще более действенно служило борьбе против империализма, достижению полной победы социализма в нашей стране и во всем мире.

Вьетнамских кинематографистов радует тот факт, что видные советские кинокритики все эти годы с большим вниманием следили за их творчеством и опубликовали ряд содержательных статей, в которых познакомили советских людей с достижениями молодого вьетнамского кино. Так, советский журналист Е. Семенов писал: «Десять лет назад на конкурсе нашего кинофестиваля получила высокую награду картина ДРВ «Девушка Ты Хау». Тогда мы и познакомились с актрисой Ча Жанг, исполнившей в фильме центральную роль. Сегодня она снова в Москве и снова героиня конкурсного фильма фестиваля — он называется «17-я параллель: дни и ночи». Эта картина снята еще в дни войны и посвящена мужественной борьбе народа, которая теперь завершилась такой блистательной победой» [24]. Еще один пример, из статьи Г. Капралова и В. Мочалова в «Правде»: «Молодая актриса Ча Жанг, исполнявшая главную роль, проявила себя не только талантливой художницей, но и мужественным человеком. Она переносила вместе со старшими товарищами тяготы окопной жизни, поэтому ей удалось так правдиво воссоздать образ вьетнамской женщины-патриотки» [25].

Почти все, что писали советские кинокритики о вьетнамском кино, широко цитировалось во вьетнамской прессе; это, несомненно, тоже свидетельствует об искренности дружеских чувств, питаемых нашими кинодеятелями и зрителями к советским коллегам. Всех нас в равной мере объединяет отношение к кинематографу как к средству воплощения высоких революционных идеалов.

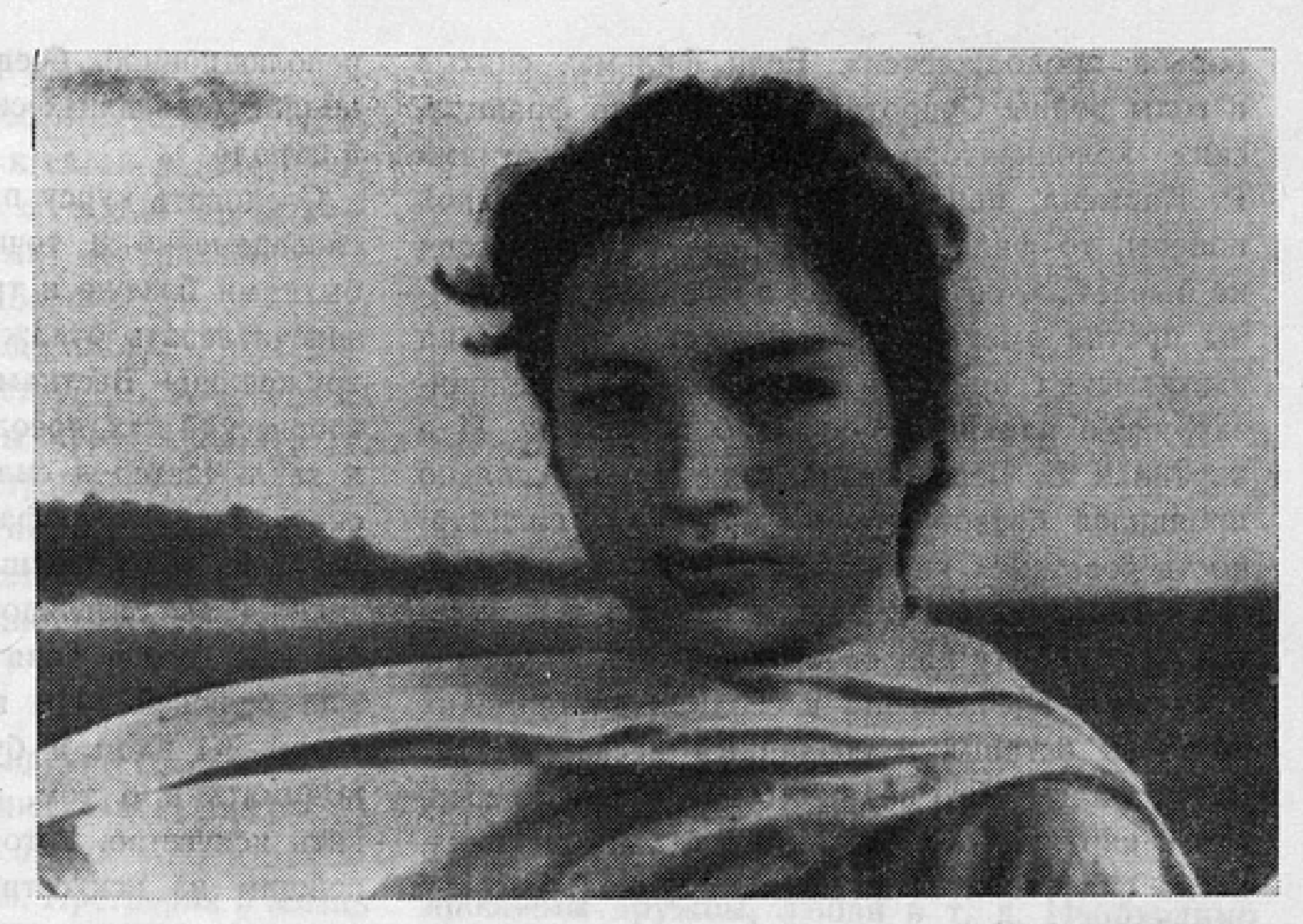
Доброжелательное и искреннее отношение к нашей работе, стремление помочь нам советами, внимательным и серьезным анализом наших картин стало традиционным для советских кинематографистов, всегда питавших горячую симпатию к нашему искусству. Такое

---

[24] Е. Семенов. С чувством братской дружбы. — «Советская культура», 13 июля 1973 г.

[25] Г. Капралов, В. Мочалов. Они сражались за свободу. — «Правда», 17 июля 1973 г.

«Девушка Ты Хау», режиссер Фам Ки Нам



отношение со стороны деятелей первой в мире социалистической кинематографии к молодому кино Вьетнама, несомненно, способствовало преодолению трудностей, стоящих перед нами, помогло нам завоевать любовь и признание зрителей, критиков и кинодеятелей во всем мире.

Народный артист СССР Сергей Бондарчук, возглавлявший жюри конкурса художественных фильмов на Московском фестивале 1973 года, в интервью корреспонденту газеты «Правда» отметил: «Надо сказать, что в просмотренных нами фильмах было немало замечательных работ. Премия жюри по справедливости отдана актрисе Ча Жанг, впечатляюще выступившей в фильме «17-я параллель: дни и ночи» [26].

Эти и многие другие высказывания советских кинодеятелей неоспоримо свидетельствуют о том, что каждый успех вьетнамских кинематографистов получал достойную оценку и широкий резонанс в Советской стране. Со своей стороны, мы рады признать, что каждое новое достижение советского кино дает сильный вдохновляющий и мобилизующий стимул для деятельности вьетнамских кинематографистов, активно участвующих своим творчеством в строительстве социализма. Сочувственный интерес и глубокое внимание вьетнамских зрителей и кинодеятелей к фильмам, отображающим жизнь советских людей, которые строят коммунистическое общество, стали поистине традиционными в нашей стране. Особый интерес во Вьетнаме вызвали фильмы «Мачеха», «Сибирячка», «Человек на своем месте», «Премия», «Единственная», «Прошу слова» и другие. С героями «Премии» вьетнамские зрители встретились не только на экранах кинотеатров, но и на театральной сцене. Театральная группа из города Хайфона поставила эту пьесу под названием «Потапов», и ее сейчас широко показывают на промышленных предприятиях и стройках Вьетнама. Нас искренне радует, что это небольшое по масштабам и простое по способам воплощения произведение, в котором дана беспощадная критика негативных явлений, тормозящих наше великое дело, в то же время обладает такой огромной силой утверждения коммунистической морали, так наглядно и ярко демонстрирует преимущества коммунизма.

Нужно также упомянуть о последних фильмах, снятых Е. Вермишевой во Вьетнаме — «Повесть о первой весне», «Война закончилась,

[26] Экран погас — фильмы живут. — «Правда», 24 июля 1973 г.

борьба продолжается». Если фильмы, снятые в годы войны Сопротивления против французских колонизаторов, такие, как «Вьетнам» Р. Кармена, явились предвестниками великой победы, то фильм К. Симонова «Чужого горя не бывает...», созданный в последние годы войны против американской агрессии, оказал на вьетнамских зрителей глубокое революционизирующее влияние, буквально потряс их. И в картинах Е. Вермишевой тоже ярко и сильно проявился боевой дух и братская солидарность советских кинематографистов с вьетнамским народом, одержавшим полную и окончательную победу над своими врагами. Глубокие и сильные впечатления в сердцах вьетнамских зрителей оставил и созданный несколько лет назад фильм «Его звали Хо Ши Мин». Уверен, что и картина «Хо Ши Мин в стране Ленина», когда она появится на наших экранах, вызовет такой же отклик.

Все это свидетельствует о том, что советское кино тесными узами связано с молодым вьетнамским кино, с вьетнамским народом — это связь двух кинематографий, объединенных общими идеалами и одинаковыми братскими чувствами, чувствами, которые могут питать друг к другу только верные соратники по борьбе.

Большие успехи и большая ответственность

Вьетнамское кино было рождено революцией и борьбой за независимость и свободу Родины, оно постоянно связано с курсом, проводимым партией рабочего класса в сфере политики и искусства. Эта политика вошла в плоть и кровь наших кинематографистов, стала для них путеводной звездой. Вьетнамское кино обязано своим успехом активной творческой энергии всех кинематографистов (творческих и технических работников, кинопрокатчиков), оно многим обязано также чрезвычайно ценной помощи киноработников Советского Союза и других братских стран, бескорыстной помощи наших друзей на всем земном шаре. В наших рядах сегодня недостает многих наших товарищей, которые героически погибли в битве против американской агрессии, создавая молодое, революционное, боевое национальное кино, полное жизненных сил. Но память о них жива в народе.

Следовать курсу партии — значит постоянно, своевременно и точно отражать богатую событиями боевую и трудовую действительность, запечатлевать отважных бойцов и доблестных тружеников Вьетнама, постоянно развивать творческий дух, преодолевать трудности. В этом и заключается и сила и особенности вьетнамского кинематографа, в этом объяснение его успехов за прошедшие двадцать четыре года.

Окидывая взглядом пройденный путь, чтобы еще лучше понять себя и преисполниться еще большей веры в достижение цели, к которой мы идем и будем идти впредь, нужно подумать и о том, как лучше, вернее развивать искусство, которое Ленин назвал «важнейшим из искусств». Несмотря на чувство гордости, которое воодушевляет нас, когда мы думаем о наших успехах, мы недовольны собой и не хотим останавливаться на достигнутом. Ведь наряду с успехами у вьетнамского кино есть еще и немало недостатков, слабых мест. Даже при том техническом оснащении, при той обеспеченности квалифицированными кадрами, о которой шла речь выше, мы многое могли бы сделать гораздо лучше, быстрее и в больших масштабах. Даже количество выпускаемых нами фильмов лишь частично может удовлетворить запросы масс. А ведь жизнь меняется ежедневно и ежечасно, в ней совершается множество замечательных событий, а наши фильмы страдают от «мелкотемья». Очень мало у нас детских и научно-популярных фильмов, к тому же зачастую они не соответствуют требованиям, предъявляемым к данному жанру киноискусства. Во Вьетнаме проживает около 60 народностей, но фильмы о их жизни можно пересчитать по пальцам. Мы еще не научились смело использовать кино для критики негативных явлений, тормозящих утверждение нового в нашей жизни. Документальные фильмы страдают повторами, содержание многих из них, как, впрочем, и содержание некоторых художественных картин, лишено четкости и перегружено ненужными деталями, излишними длиннотами. К тому же нередко спосо-

бы и формы воплощения идейного замысла в фильме свидетельствуют об отсутствии у авторов творческого подхода к своей работе, в результате чего «киноязык» со всеми его особенностями и преимуществами во многих фильмах не разработан, а в выборе художественных средств допускается непродуманность и случайность. Все это свидетельствует о том, что в художественном плане мы предъявляем к себе еще довольно низкие требования, и о том, что художественная критика у нас пока развита слабо, что заметно сказывается на уровне ее выступлений. Еще недостаточное внимание придается экономическому руководству в кинематографии.

Борьба нашего народа против американской агрессии за спасение Родины закончилась блестящей победой. Начался новый этап в развитии вьетнамской революции. Претворяя в жизнь решения IV съезда Коммунистической партии Вьетнама, вся наша страна, весь наш пятидесятимиллионный народ активно проводит мероприятия по ликвидации последствий войны, осуществляет социалистические преобразования и строит социализм.

Родина и социализм по-прежнему являются важнейшими тематическими направлениями при разработке кинематографистами новой проблематики. Правдивое отображение событий и людей прошлого, поиск средствами кино решения актуальных проблем вьетнамской действительности — таковы ведущие задачи, стоящие перед нашей кинематографией. Эти задачи неизменно вызывают у нас чувство воодушевления, их решение укрепляет доверие масс к киноискусству. Развитие вьетнамского кино идет на основе собственного опыта и на основе ценного опыта кинематографии СССР и других братских стран. Главные же наши усилия сегодня сосредоточиваются на создании в кратчайшие сроки фильмов, «богатых прекрасными и многогранными образами нового общества и нового человека в его борьбе, труде, учебе, на задаче отображения борьбы за достижение полной победы в деле строительства и защиты социализма... Необходимо решительно утверждать новый строй и новый образ жизни, новую мораль, развивать прекрасные национальные традиции». С другой стороны, наши фильмы «также должны серьезно критиковать негативные явления в жизни, вредное наследие феодальной и буржуазной культуры и искусства, «культурные достижения» старого и нового колониализма; с позиций революционеров и с помощью метода социалистического реализма необходимо определить истоки негативных явлений в жизни и воспитывать абсолютную веру в социализм» (из решений IV съезда КПВ).

Молодежь, дети — вот объект пристального внимания вьетнамских кинематографистов. Кино должно нести нашим детям высокие идеи и чувства рабочего класса. Необходимо создавать фильмы, которые помогли бы молодежи ориентироваться в выборе профессии и правильно понимать многие важные проблемы, проблемы дружбы, любви и т. д. Необходимо создавать веселые и полезные фильмы для каждой возрастной категории. Значительное внимание нужно уделять отображению на экране жизни национальных меньшинств Вьетнама. Мы будем и впредь создавать фильмы с глубокой идейной направленностью и высокими художественными достоинствами, фильмы, в которых великая борьба вьетнамского народа против американской агрессии получила бы обобщенное отражение. В этих целях мы изучаем большие достижения и богатый опыт советского кино в деле создания образа В. И. Ленина, отображении революционного движения советского народа. Это должно нам помочь в ближайшем будущем воплотить образ товарища Хо Ши Мина в художественных фильмах.

В июле этого года вышел в свет первый номер журнала «Диен ань» («Кино») — органа вьетнамских кинематографистов. Цель этого издания — развитие теоретической работы и дальнейшее укрепление связей между кинематографистами.

Вьетнамское кино возмужало в годы героической борьбы и сейчас вступило в новый этап развития, участвуя в мирном созидательном строительстве. В каждой отрасли нашей кинематографии есть еще немало трудностей и нерешенных проблем. Мы придаем значение

фильмам всех жанров, не забывая, разумеется, и о количественных и качественных показателях нашей работы. В частности, мы считаем, что нам надо еще активнее развивать научно-популярное и мультипликационное кино, умножать достижения кинодокументалистики, обогащая эти виды кинематографического творчества новыми темами. Нам необходимо значительно увеличить выпуск игровых картин.

Большой проблемой для нас является воспитание и перестройка вкусов зрителей, проживающих в освобожденной южной части Вьетнама, куда при антинародном марионеточном режиме ввозилось ежегодно 200—300 фильмов реакционного содержания из США и других капиталистических стран. Учреждения кинопроката, координируя свою деятельность с органами печати, кино, клубами, должны поставить дело так, чтобы вьетнамские фильмы и картины социалистических стран не просто демонстрировались там, но и покоряли умы и сердца кинозрителей.

Сейчас перед вьетнамским кино стоят большие задачи: подготовка и переподготовка кадров, создание в ближайшем будущем совершенной материально-технической базы. Эти задачи предполагается осуществить поэтапно в ближайшие 5, 15, 20 лет.

●

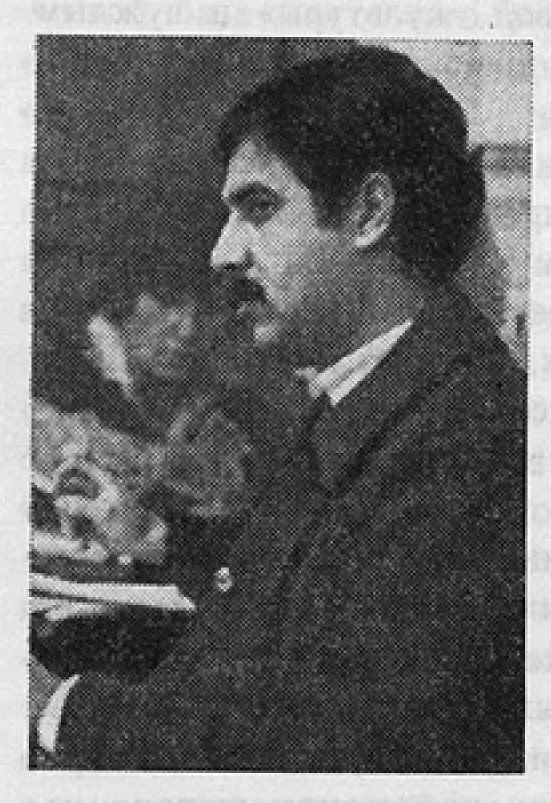
В современном мире идет классовая борьба; особенно остро она протекает в сфере идеологии и культуры. Вьетнамские кинематографисты трудятся, сплотившись под знаменем социалистического патриотизма и пролетарского интернационализма; они ясно видят происки и коварные замыслы международного империализма, возглавляемого США, который ведет яростные атаки против социалистических стран, стремится подорвать их единство и вызвать раскол в мировом коммунистическом движении, в рядах революционных сил. Вьетнамские кинематографисты ясно осознают поставленные перед ними задачи и возложенную на них ответственность, понимают, что им необходимо более чем когда-либо крепить единство с кинематографистами Советского Союза и других социалистических стран, защищать и развивать достижения социалистического киноискусства, рожденного Великой Октябрьской социалистической революцией, 60-летие которой праздновало все человечество. Естественно, что кино каждой страны имеет свои особенные черты и специфические проблемы, но, являясь кинематографиями социалистическими, они могут служить только идеалам коммунизма и потому должны уверенно владеть испытанным нашим оружием борьбы — марксизмом-ленинизмом.

По случаю 60-летнего юбилея Великой Отябрьской социалистической революции, которую отпраздновали все социалистические страны, все прогрессивное человечество, мы хотим еще раз выразить самую искреннюю благодарность нашим братьям — советским кинематографистам, правительству и славной Коммунистической партии Советского Союза. Мы хотим, чтобы советские кинематографисты и деятели кино братских социалистических стран, а также наши друзья-кинематографисты во всем мире, борющиеся против империализма, за мир и прогресс на всей нашей планете, разделили вместе с молодой вьетнамской кинематографией радость тех успехов, которых она добилась сперва своим активным вкладом в великую победу народа, а сейчас — выполняя лежащую на ней большую миссию, стремясь принять достойное участие в деле воспитания нового, социалистического человека на земле объединенного Вьетнама.

Ханой

Экран мира социализма

Мирча Александреску (СРР)
Энрике Колина Альварес (Республика Куба)
Эржебет Гараи (ВНР)
Барбара Мруклик (ПНР)
Славой Ондроушек (ЧССР)
Эмил Петров (НРБ)
Витольд Руткевич (ПНР)
Николай Савицкий (СССР)
Зигфрид Фризе (ГДР)
Самбуугийн Церендорж (МНР)
Фридеманн Шпангеберг (ГДР)
Эрнст Штриц (ЧССР)



Энрике Колина Альварес (Республика Куба)

В своем выступлении я хочу коснуться вопросов, которые являются остроактуальными для Кубы, страны, принадлежащей к социалистическому лагерю и одновременно относящейся к так называемому «третьему миру», страны, расположенной за тысячи километров от государств социалистического содружества. В том районе земного шара, где находится наша республика, влияние социалистической художественной культуры сказывается еще весьма слабо, а идеологическая борьба на культурном фронте протекает в исключительно острых формах.

Мне думается, что опыт Кубы, не только политический, но и в области культуры, может представлять интерес и за пределами нашей страны, в частности, для государств «третьего мира».

Поэтому главный вопрос, на котором я хочу сейчас сосредоточиться, может быть

Продолжение публикации материалов конференции. Начало см.: «ИК», № 11.

сформулирован так: «Социалистическая кинематография как альтернатива буржуазной «массовой культуры» в странах «третьего мира».

В силу определенных специфических условий, подробное описание которых могло бы занять слишком много времени, в репертуаре кубинских кинотеатров фильмы социалистических и капиталистических стран занимают в количественном отношении примерно одно и то же место. Разумеется, мы отбираем для нашего проката картины, созданные в странах Запада, с известными ограничениями, в соответствии с общими принципами культурной политики социалистического государства. Кроме того, в республике проводится большая пропагандистская работа с целью популяризации социалистической кинопродукции. В частности, мы используем в этих целях телевидение. Реклама тоже организуется таким образом, чтобы максимально привлечь внимание публики к картинам социалистических стран. И надо сказать, что все это дает свой результат: тенденция зрительского интереса на Кубе складывается в пользу социалистического кинематографа. Однако поскольку в нашу задачу входит знакомить зрителя с продукцией кинематографий всего мира и фильмы капиталистических стран занимают в нашем кинорепертуаре, как я уже сказал, 50 процентов из общего количества названий, мы сталкиваемся с трудной проблемой — с необходимостью наладить дело так, чтобы социалистическое киноискусство, его идеи составили по-настоящему действенную альтернативу тем элементам буржуазной «массовой культуры» и чуждым идеологическим влияниям, которые пусть не открыто и не широко, но все же проникают на наш экран с западной кинопродукцией.

Нужно при этом всегда помнить, что речь идет о Кубе, где совершились глубокие революционные преобразования, оказавшие влияние на мировоззрение наших людей, на их привычки и вкусы. Начало аналогичного процесса мы наблюдали в Чили при правительстве Народного единства; похожий феномен имеет сейчас место в Анголе. В большинстве же стран «третьего мира» и особенно в тех, которые идут по капиталистическому пути развития, социалистической культуре, социалистическому кинематографу более или менее трудно противостоять широкому влиянию буржуазной «массовой культуры» на широкие зрительские слои.

Успехи мировой системы социализма, значительное влияние, которое получили идеи перестройки жизни на социалистических началах во всем мире, вынуждают идеологов буржуазии прибегать к различным тактическим контрмерам. Сюда входит вульгаризация идей научного коммунизма, попытки ревизии основных принципов марксизма с правооппортунистических позиций, клеветнические кампании, имеющие целью дискредитировать достижения реального социализма. Буржуазная пропаганда широко использует средства массовых коммуникаций, к которым относится и кинематограф, для идеологического воздействия на огромные аудитории, причем зачастую это делается в формах традиционных, апробированных, надежно привлекающих зрителя, которые в то же время постоянно корректируются с учетом колебаний массовых вкусов, моды. Массовый буржуазный кинематограф, преследуя и коммерческие и идеологические цели, весьма умело интегрирует художественные приемы и проблематику серьезного киноискусства, достигает мнимой глубины в разработке действительно актуальных проблем и в итоге подчас добивается успеха в ловком манипулировании сознанием масс.

Названные обстоятельства имеют особое значение для развивающихся стран, поскольку в этих странах основная форма культурного досуга населения — посещение кинотеатров и просмотр телевизионных передач.

В свое время Бертольт Брехт отмечал, что капитализм обладает способностью выра-

батывать иммунитет против тех ударов, которые ему наносят. Одна из разновидностей такого иммунитета — умение буржуазного кинематографа переводить подлинно серьезные социальные и политические проблемы в категорию псевдопроблем. Сегодня мы сталкиваемся с такого рода явлениями в области «политического кино», когда политика вводится в структуру кинозрелища лишь в качестве приманки — с учетом интереса широкой публики к политическим реалиям современной жизни; в ряде западных картин внешне достоверное отражение тех или иных политических событий ничего общего не имеет с исследованием их сути; наконец, есть еще одна разновидность псевдополитического кино, в котором политика сдабривается изрядной долей секса, жестокости и насилия с использованием традиционных коммерческих киножанров. В конечном итоге все это сводится к идеологической диверсии реакции, цель которой — затуманить сознание зрителя, отвлечь его от реальных и злободневных политических проблем, исказить их реальное содержание.

Именно такого рода кинопродукция в массовом количестве попадает на экраны стран «третьего мира», причем интересно отметить, что нередко ее финансируют те самые корпорации крупных капиталистических государств, которые имеют обширные сферы влияния в регионах, относящихся к «третьему миру».

Современная культура, кинематограф в особенности, нуждается в сложной технической базе для своего развития и распространения, требует значительных финансовых затрат. Даже в тех развивающихся странах, где предпринимаются попытки строить национальную кинематографию, создавать фильмы, призванные повышать культурный уровень народа и уровень его национального самосознания, существуют огромные трудности, связанные с необходимостью конкурировать с буржуазной кинопродукцией бывших метрополий, которые к тому же нередко занимают и ключевые экономические позиции в сфере проката.

Подавляющее количество фильмов и телепрограмм, демонстрируемых в странах «третьего мира», попадает туда из развитых капиталистических государств, что несет в себе опасность вредного идеологического влияния. Вспомним послевоенную Европу и те картины голливудского производства, которые поступали в европейские страны по «плану Маршалла» и широко показывались в Италии, Франции, Англии. Это было не просто экспансией в области кино, но и средством сделать в Европе популярным «американский образ жизни», что во многом и удалось. Если такое оказалось возможным в промышленно развитых странах, то легко представить себе масштабы того воздействия, которое может оказать сегодня буржуазное кино на настроения, вкусы и мировоззренческие установки в «третьем мире». Возможность избежать идеологического проникновения империализма лежит для стран «третьего мира» на путях развития собственной национальной культуры и средств ее распространения, включая сюда создание производственной и прокатной базы национального кинематографа. Вряд ли стоит специально доказывать, сколь велики имеющиеся здесь экономические, и не только экономические, трудности.

Однако и после создания условий для развития национального кинематографа страны «третьего мира» не могут быть гарантированы от вредного в идеологическом отношении влияния кино Запада. Хотя бы уже потому, что вкусы публики не могут измениться сразу. Деятели молодых национальных кинематографий, учитывая это обстоятельство, нередко идут на копирование образцов буржуазной кинопродукции, чтобы обеспечить своим фильмам аудиторию. Этот тезис, как мне кажется, можно проиллюстрировать на примере египетского, мексиканского или аргентинского кинематографа.

Следовательно, по-настоящему эффективной альтернативой буржуазной «массовой

кинокультуре» в «третьем мире» может быть только проведение независимой государственной культурной политики, учитывающей подлинные интересы народов развивающихся стран. Начало такой политике было, например, положено в Чили при правительстве Сальвадора Альенде, когда появились ростки национальной чилийской кинематографии, отличной по своим идейным принципам от буржуазного кино и кинематографа большинства стран Латинской Америки, находящихся в империалистической зависимости. Сегодня дело это продолжают чилийские кинематографисты в эмиграции, те, кто вынужден был покинуть родину.

В большинстве стран «третьего мира» зритель, просмотрев афишу, может, казалось бы, выбрать фильм на любой вкус. Но эта свобода выбора является иллюзорной. В принципе выбор заранее предопределен всей системой экономических отношений в данной стране, политикой государства в области идеологии, которая, как правило, препятствует развитию подлинно национальной культуры в «третьем мире».

Весьма относительный характер свободы выбора культурных ценностей в капиталистических государствах и в странах, еще не получивших полной экономической самостоятельности, испытывающих на себе идеологическое и экономическое влияние империализма, наводит на мысль о лицемерном характере широкой пропагандистской кампании, проводимой сегодня на Западе под демагогическим лозунгом «защиты прав человека». Одно из самых явных нарушений основных человеческих прав — это лишение людей возможности свободно выбирать произведения художественной культуры. Таково одно из проявлений антигуманистической сущности капитализма как главного фактора, тормозящего современное историческое развитие.

Ныне народы разных стран все с большей отчетливостью осознают, что капиталистическая общественная система исторически бесперспективна, и освобождаются от империалистической зависимости в борьбе за полное национальное освобождение. Вспомним пример Анголы, Мозамбика, Гвинеи-Бисау и некоторых других независимых государств «третьего мира».

В тех же развивающихся странах, которые еще не полностью освободились от империалистического влияния, но правительства которых предпринимают усилия с целью проводить самостоятельную политику, отвечающую национальным интересам, включая сюда и область культуры, социалистическая художественная культура и ее неотъемлемая часть, киноискусство мира социализма, могут и должны составить альтернативу идеологическому влиянию реакционной культуры буржуазного Запада. Необходимо поэтому серьезно задуматься, какими способами можно практически это осуществить. В настоящее время, когда процесс разрядки способствует расширению культурного обмена между государствами с различным общественно-экономическим строем, создаются благоприятные возможности для знакомства зрителей в странах «третьего мира» с произведениями социалистического кинематографа. Важность их широкого использования очевидна и усиливается тем обстоятельством, что для многих людей в развивающихся странах кино является пока главным источником информации; в общении с прогрессивным кинематографом они усваивают новые идеи, критически переоценивают свои прежние представления, отбрасывают идеологические мифы буржуазии.

●

Кинематограф мира социализма родился в ходе революционных преобразований, начатых в дни Великого Октября, в процессе социалистического строительства в освобожденных странах Восточной Европы, как искусство, выражающее подлинные интересы народа, как гуманистическое и социально активное художественное творчество.

Революционная кинематография Кубы — тоже детище народной революции. После победы кубинской революции все средства информации и массовых коммуникаций в стране были взяты под контроль государства. Вскоре был создан Кубинский институт киноискусства и кинопромышленности, государственная организация, сосредоточившая руководство всеми кинематографическими отраслями, включая производство и прокат. Естественно, что в стране был запрещен показ фильмов проимпериалистической направленности.

Вначале у нас возникали серьезные трудности. В первые послереволюционные годы в стране шла напряженная классовая борьба. Молодая кинематография выпускала только документальные ленты. В новых общественно-политических условиях мы, разумеется, не могли строить наш кинорепертуар на американской продукции, как это было на Кубе в продолжении всех пятидесяти лет, предшествовавших революции. И тогда мы широко предоставили наши экраны советским фильмам, преимущественно на военную тему. Тем самым была ликвидирована опасность закрытия многих кинотеатров, а в политическом отношении советские фильмы о войне как нельзя более отвечали целям исторического момента. Кубинский народ вынужден был в тот период с оружием в руках защищать свои завоевания от вторжения из-за рубежа и от внутренней контрреволюции. Необходимо было воспитывать в людях мужество, поднимать их боевой дух, укреплять волю к сопротивлению. Картины из Советского Союза оказали нам в этом большую помощь, за которую мы благодарны советскому народу.

Примерно с середины 60-х годов на Кубе стали появляться фильмы других социалистических стран. Важно отметить, что лучшие из них в образной, доходчивой форме рассказывали о жизни в условиях социализма и полностью соответствовали нашим актуальным задачам в области идеологии.

Социалистические кинематографии оказали нам помощь и в подготовке квалифицированных кадров для молодого национального кино, которые вскоре приступили к самостоятельной творческой работе, создали первые значительные произведения революционного кубинского киноискусства.

Основы социалистической экономики Кубы закладывались при участии Советского Союза и других государств социализма. Братская помощь со стороны социалистического содружества позволила нам создать и материально-техническую базу кинопроизводства.

Особенно большие трудности испытывал в первые послереволюционные годы кинопрокат. Кинотеатры продолжали работать на американском оборудовании и в любой момент могли закрыться из-за отсутствия запасных частей. Кроме того, сеть кинотеатров существовала практически только в городах. В сельской местности кино почти не знали. И если бы не техническая помощь Советского Союза, который среди другого оборудования поставлял на Кубу 16-мм кинопередвижки, мы не могли бы решить важную задачу в области культуры — обеспечить бесперебойную работу кинотеатров и организовать регулярную демонстрацию фильмов в тех районах страны, куда до революции кинематограф не проникал.

Таким образом, создание национального кинопроизводства, появление кубинского киноискусства как средства художественного самовыражения народа и важного фактора национальной культуры, влияние которого распространяется на все слои населения, стали возможны с приходом к власти революционного правительства. А благодаря поддержке и дружественной помощи со стороны социалистического кинематографа у нас, несмотря на экономическую блокаду Кубы, никогда не было недостатка ни в пленке, ни в необходимом оборудовании для производства и демонстрации фильмов.

Теперь мне хочется обратить внимание участников конференции еще на одну проблему, которая представляется мне немаловажной в свете актуальных задач идеологической борьбы. У социалистического кинематографа есть ряд возможностей усилить свое идеологическое влияние в странах «третьего мира», помочь становлению прогрессивного киноискусства в молодых независимых государствах. По отношению к странам, имеющим экономические связи с социалистическим содружеством, это может выражаться в форме материальной помощи, подготовки специалистов, приобретения лучших фильмов развивающихся кинематографий для проката в странах социализма. Роль таких международных кинофестивалей, как Ташкентский, Московский, Карлововарский, в этом деле также очень велика. Мы знаем, что именно на этих киносмотрах, в которых кино стран «третьего мира» участвует без всяких ограничений, на равных с традиционно развитыми и имеющими большой опыт кинематографиями, получили свою «путевку в жизнь» многие значительные произведения киноискусства, созданные в исключительно трудных экономических и цензурных условиях; возможно, они никогда не стали бы широко известны зрителю, если бы не участие в этих популярных и представительных фестивалях.

Мы можем оказать и оказываем поддержку кинематографистам из стран с реакционными и диктаторскими режимами. Например, многие прогрессивные деятели чилийского кино сегодня живут и работают на территории социалистических государств, создавая фильмы, включающиеся в борьбу народа Чили за свободу и демократию. Помощь чилийским патриотам — наш долг интернационалистов.

Однако коль скоро мы хотим, чтобы наше искусство составило в странах «третьего мира» реальную, действенную альтернативу кинематографу, принадлежащему буржуазной «массовой культуре», мы должны стремиться к возможно более широкому распространению там наших фильмов.

Случается, что произведения социалистического кинематографа попадают в эти страны через так называемый «параллельный прокат», через некоммерческую — клубную, профсоюзную, университетскую сеть. Тогда они становятся достоянием сравнительно ограниченного круга зрителей, причем наиболее подготовленных к восприятию фильмов высокого художественного уровня, созданных, к примеру, Михаилом Роммом, Анджеем Вайдой, Андреем Тарковским. Это тоже важно, но принципиального решения проблемы не дает.

Социалистическому кино необходимо налаживать регулярные и прочные связи с массовым зрителем развивающихся стран. Путь к достижению этой цели ведет через множество трудностей, возможный успех определяется различными факторами. И в первую очередь здесь, как мне кажется, нужно ориентироваться на фильмы, тема и язык которых доступны, выразительны и открывают, таким образом, широкие возможности для контакта с массовой аудиторией.

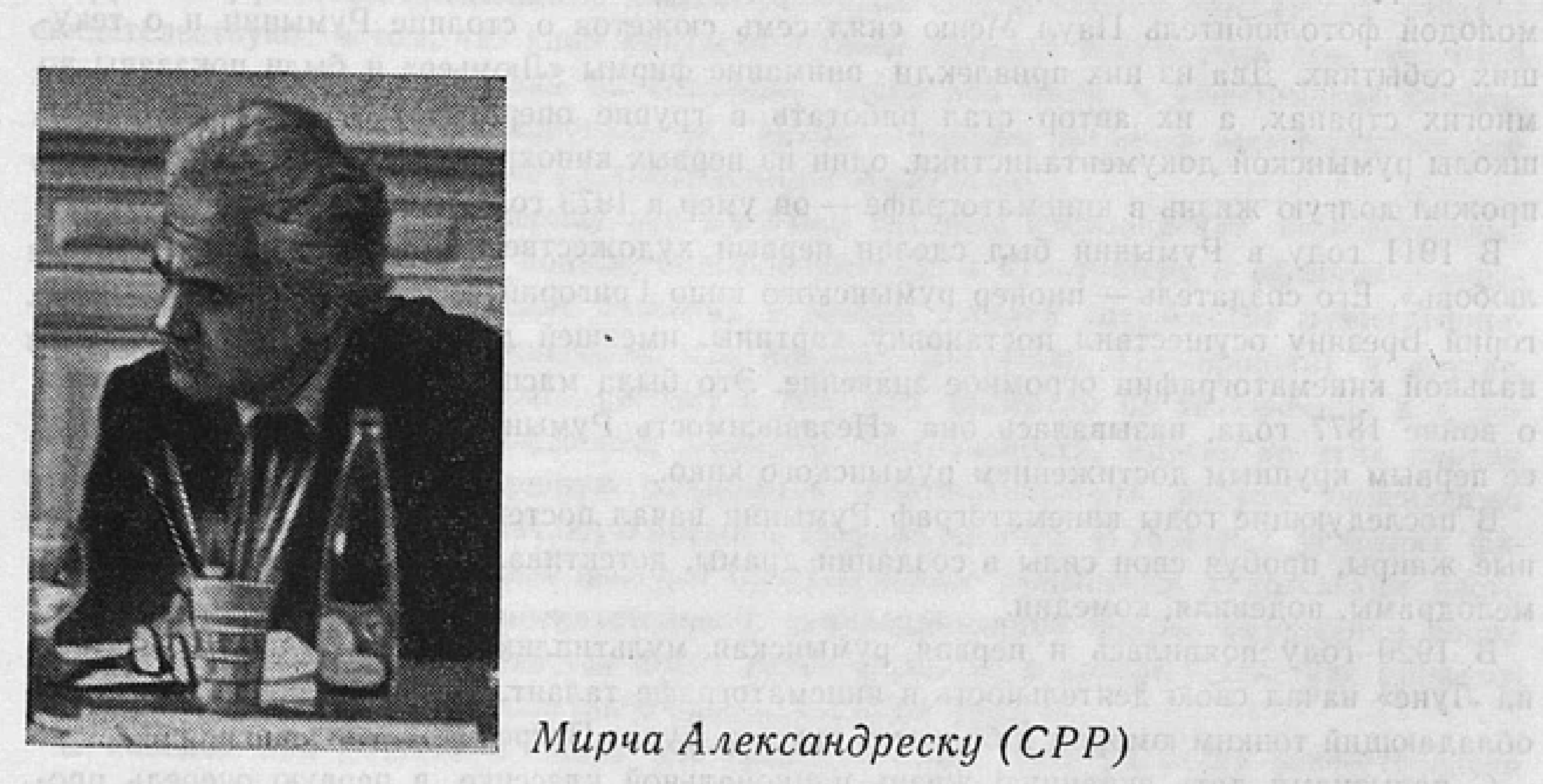
Ведь доступность, массовость киноискусства целиком соответствует его демократической природе и никак не исключает возможности передать в такой художественной форме важное идеологическое содержание. В то же время можно назвать немало примеров, когда степень идеологического и культурного влияния фильма на зрителя бывает сильно ослаблена в результате вялой драматургии, монотонности и невыразительности кинопроизведения, независимо от важности и актуальности проблемы, которая в нем затрагивается.

Наша кинопродукция должна быть конкурентоспособной на мировом экране, иначе мы уступим его фильмам реакционного, антигуманистического содержания, которые

буржуазное кино производит в большом количестве, как правило, точно рассчитывая их коммерческий успех. Пока этому условию удовлетворяют чаще всего наши фильмы, ориентированные на детскую аудиторию; они в относительно большом количестве проникают на экраны «третьего мира» и успешно противостоят там кинопродукции наших идейных противников. Но ведь этого недостаточно.

Думаю, понятно, что речь идет не о том, чтобы отдавать предпочтение исключительно развлекательным жанрам или повторять приемы буржуазного коммерческого кино. Но нельзя забывать о зрителе, о том, что кинематограф — массовое искусство, рассчитанное на большие аудитории.

Убежден, что кинокритики и теоретики кино из социалистических стран, включая и участников этой представительной конференции, могут многое сделать для расширения возможностей нашего киноискусства, для повышения его боеспособности на наиболее напряженных участках фронта современной идеологической борьбы.



Мирча Александреску (СРР)

Сегодня на конференции, на которую столь любезно пригласил нас журнал «Искусство кино», мне вспоминается другая встреча — встреча румынских кинематографистов с товарищем Николае Чаушеску. Она состоялась в Бухаресте в апреле 1974 года и вылилась в яркую демонстрацию готовности деятелей кино социалистической Румынии служить интересам партии и народа. Тогда же товарищ Чаушеску подвел некоторые итоги работы румынских кинематографистов, наметил перспективы развития национального киноискусства; оценивая наши возможности, характеризуя современное состояние румынского кино, руководитель нашей партии и глава государства Николае Чаушеску сказал: «У нас имеются, по-моему, все условия, необходимые для дальнейшего прогресса в создании фильмов, значительных как по своему содержанию, так и по художественным достоинствам. Как вы знаете, даже хорошая идея, если она представлена в скучной форме, может иногда оказать более отрицательное влияние, чем если бы ее вообще не затрагивали. Наряду с вопросом об идейном содержании фильмов, который должен постоянно находиться в центре нашего внимания, необхо-

димо учитывать и тот факт, что у кино имеются свои законы. Только при условии, если фильм понятен, занимателен, интересен, — он может оказать сильное влияние на зрителей, на народные массы».

Убежден, что в итоге нашей сегодняшней конференции мы будем располагать яркой картиной того, что представляет собой в настоящее время кинематография каждой из наших стран в отдельности с ее национальными особенностями, и, кроме того, продвинемся в анализе главных закономерностей, характеризующих кинематограф социалистического мира в целом и определяющих его специфику.

В этой связи мне бы хотелось коротко напомнить о пути, пройденном румынской кинематографией со дня ее зарождения.

Кинематограф «пришел» в Румынию 27 мая 1896 года, то есть всего лишь через пять месяцев после того, как в Париже в полуподвале «Гранд Кафе» Люмьер показал свой первый «иллюзион».

Начиная с 1897 года в Румынии наряду с зарубежной кинохроникой появлялись первые румынские видовые фильмы, которые вызвали огромный интерес. Их автор, молодой фотолюбитель Паул Меню снял семь сюжетов о столице Румынии и о текущих событиях. Два из них привлекли внимание фирмы «Люмьер» и были показаны во многих странах, а их автор стал работать в группе операторов у Люмьера. Глава школы румынской документалистики, один из первых кинохроникеров мира Паул Меню прожил долгую жизнь в кинематографе — он умер в 1973 году.

В 1911 году в Румынии был сделан первый художественный фильм — «Роковая любовь». Его создатель — пионер румынского кино Григорий Брезяну. В 1912 году Григорий Брезяну осуществил постановку картины, имевшей для развития нашей национальной кинематографии огромное значение. Это была масштабная историческая лента о войне 1877 года, называлась она «Независимость Румынии». Мы по праву считаем ее первым крупным достижением румынского кино.

В последующие годы кинематограф Румынии начал постепенно осваивать самые разные жанры, пробуя свои силы в создании драмы, детектива, приключенческого фильма, мелодрамы, водевиля, комедии.

В 1920 году появилась и первая румынская мультипликация — фильмом «Пэкалэ на Луне» начал свою деятельность в кинематографе талантливый румынский режиссер, обладающий тонким юмором и большим вкусом, Аурел Петреску.

С попытками дать экранную жизнь национальной классике, в первую очередь произведениям литературы, реалистически изображающим жизнь румынской деревни, связаны имена двух замечательных режиссеров, пионеров нашего кино, внесших после освобождения страны от фашизма немалый вклад в создание нового, социалистического румынского кинематографа. Это прежде всего режиссер Жан Михаил, чей фильм «Грех» (1924) по роману И. Караджале был восторженно встречен и зрителями и прессой. (Правда, дело не обошлось без скандала. Так, в Яссах полиция по настоянию митрополита запретила показ этого фильма, потребовав больших «сокращений».)

В том же 1924 году состоялась и премьера комедии «Миллионер на один день», в которой Жан Джеорджеску выступает как режиссер, автор сценария и исполнитель главной роли. Это была короткометражная (20-минутная) лента. Она участвовала в «Неделе смеха», проходившей в Бухаресте и включавшей фильмы с Чаплиным, Фатти, Зиготто и братьями Фратиллини. Надо подчеркнуть, что Джеорджеску не потерялся в этом блестящем созвездии кинокомиков мира.

В 1927 году в нашем кино появилось еще одно новое имя: Хория Иджирошану создал фильм, бичующий нравы буржуазно-помещичьей Румынии.

В 1930 году Жан Михаил снимает интересный документальный фильм «Жизнь города» — явно под влиянием картины Рутманна «Берлин — симфония большого города». В нем он правдиво, без прикрас, изобразил столицу Румынии в годы экономического кризиса 30-х годов, обнажил ее чудовищные контрасты, показав нищету простого люда, безработных. Понятно, что буржуазной цензуре фильм пришелся не по вкусу.

1930 год ознаменовался важным событием: появился первый звуковой фильм — «Чуляндра». В румынское кино пришел звук. Однако единственной удачей румынского кино в эти годы можно, пожалуй, считать картину Жана Джеорджеску «Бурная ночь» — экранизацию одного из лучших произведений нашего классика И. Караджале.

Вот, собственно, и все, что унаследовала новая, социалистическая национальная кинематография от кинематографа буржуазной Румынии.

Бесспорно, в этом наследии очень мало таких произведений, которые бы представляли непреходящую ценность, заключали бы в себе ростки нового прогрессивного искусства, элементы, которые художники социалистической Румынии могли бы взять на вооружение, развить, продолжить. Фильмы, которые сохранились с довоенного времени, свидетельствуют, о том, что кино вынуждено было служить власть имущим, выполняя заказы тех, кто финансировал их создание. Часто это были и зарубежные фирмы, игнорировавшие подлинно национальное, демократическое начало в киноискусстве, поощрявшие лишь низкопробную развлекательную продукцию.

И если в этот мрачный период все же были созданы произведения, неподвластные времени, представляющие и поныне большой интерес в культурном и общественно-политическом плане, то тем более очевидна и велика заслуга энтузиастов отечественного киноискусства, таких режиссеров, как Михаил, Шахигьян, Иджирошану и другие.

Главное значение их фильмов состоит в том, что, несмотря на технические и художественные недостатки, в частности, элементы театральности, многие из этих картин правдиво отражают определенную социальную действительность, рисуют ужасающую нищету рабочих окраин и кричащую роскошь дворцов богачей. В тяжелых условиях финансового гнета и буржуазной цензуры прогрессивным румынским художникам часто приходилось прибегать к иносказательной, завуалированной форме выражения своих мыслей, к аллегориям. Появляется целая серия фильмов, в которых действие происходит якобы во сне... Один из них так и назывался «Сон Тэнасе».

С победой над фашизмом более чем тридцатилетний путь развития отечественного кино в буржуазное время завершился. Начался принципиально новый этап в истории национального киноискусства — зародился новый социалистический кинематограф. Он возник, как я уже отмечал, на весьма скромном фундаменте. Было несколько энтузиастов, готовых искать новые пути развития национального кино (как, например, Жан Михаил и Жан Джеорджеску). Однако не существовало почти никакой материально-технической базы для кинопроизводства, не было необходимых кадров специалистов и, главное, почти отсутствовал опыт создания игровых художественных фильмов.

Этими трудностями и объясняется тот факт, что первый фильм новой освобожденной от фашизма Румынии «Звенит долина» был снят лишь в 1949 году. Он был дублирован в СССР. Потом мы стали выпускать по два фильма в год и лишь в 1960 году достигли уровня 10 фильмов ежегодно. За это время была создана техническая база для производства игровых полнометражных и мультипликационных фильмов, были открыты школы подготовки киноспециалистов, осуществлены другие мероприятия, направленные на развитие кинематографа.

Первое десятилетие нашей социалистической кинематографии началось с коренной ломки старого кино: изменилась его организационная структура, его идейная ориента-

ция, его художественные принципы. Появились новая тематика, новые средства выразительности, отвечавшие новым зрительским запросам.

В стране проходили необычайно важные процессы — социалистическая индустриализация и коллективизация сельского хозяйства. Киноискусство стало мощным оружием в борьбе за новую жизнь, оно ворвалось в самую гущу социалистического строительства в Румынии.

Теперь экран переносит нас на стройки, заводы, в деревню, исследует сложные конфликты эпохи, причем художники вскрывают самую суть этих конфликтов, движущую силу истории — классовую борьбу. Например, фильм «Звенит долина» показывает, что саботаж представителей бывших эксплуататорских классов не может остановить неумолимую поступь истории, точно так же как интриги и заговоры кулаков не могут помешать трудовому крестьянству сознательно прийти к новой жизни. В фильмах о деревне исчезает то, что было присуще старому кино,— мистические мотивы, воспевание патриархальной идиллии, фатализм «извечных» драм крестьян. Действие не замыкается в узкие рамки «тихой беседы» — у камина или в трактире за стаканом цуйки; оно выносится на поля, на улицы и площади, в сельсоветы и в школы. Ломка старой крестьянской психологии, выход крестьянина на политическую арену, рост его гражданского самосознания составляют содержание таких фильмов, как «Митря Кокор» (по одноименному роману Михаила Садовяну) или «У нас в селе» и ряда других.

Правда, 50-е годы в истории нашего кино характеризует и тенденция к некоторой упрощенности конфликтов, стремление представить их в виде симметричной схемы: с одной стороны — противники, а с другой — сторонники новой жизни. Из всех цветов художники используют только два — белый и черный, для других красок, для оттенков еще не пришло время. Ведь это были годы острейшей классовой борьбы в Румынии. В этот же период кинематограф приступил к активной работе по воспитанию зрителей, многие из которых впервые увидели экран лишь после освобождения страны.

Фильмы того времени призывали к участию в строительстве новой жизни, к борьбе с ее противниками, которые — в целях наглядности агитации — изображались довольно примитивно, шаблонно, так, чтобы разоблачить их было нетрудно. Например, кулак был обязательно хитер, чванлив, толст, часто безобразен внешне, вел он себя всегда вызывающе. Шаткий интеллигент обязательно попадал в сети врагов и становился их прислужником. Ему противопоставлялся интеллигент нового типа (например, в фильме «Жизнь побеждает»). Изобличались отчаянные попытки, предпринимаемые агентами бывших эксплуататоров с целью остановить движение истории («Тревога в горах» и др.)

Кинематограф, решая главным образом насущные общественно-политические задачи, пользуется вначале очень скромным арсеналом выразительных средств. И все же каждый новый фильм зрители встречали с интересом, они доверяли кинематографу, так как видели на экране самих себя или тех, с кем вместе они живут и борются.

В освобожденной от фашизма новой Румынии впервые за всю национальную историю государство стало проявлять заботу о всестороннем развитии отечественной кинематографии. Из года в год принимались меры, обеспечивающие создание материальной базы кино — строительство студий, приобретение необходимой аппаратуры, подготовка кадров, открытие кинотеатров и т. п. Со своей стороны кинематографисты неустанно стремились поднимать в своих произведениях актуальные вопросы, волновавшие общество, стремились найти нужные людям слова — быть в передовых отрядах борцов за новую жизнь, за социалистическое искусство. Однако на первых порах они более

всего заботились о том, что показать зрителю, а не как это сделать: вопросы формы оказались на периферии интересов кинематографа.

Вот почему показ весьма важных ситуаций и конфликтов зачастую нес на себе печать театральных приемов и даже штампов. Однако постепенно совершенствуются и средства художественной выразительности, расширяется круг тем нашего кино, налаживаются его контакты с кинематографиями других стран. Все серьезнее ставится вопрос о специфичности киносценария. Правда, кинематографисты продолжают попрежнему обращаться к литературе, которая, как мы увидим, еще долго будет оставаться для них источником вдохновения. Не случайно один из первых наиболее удачных фильмов нашей молодой социалистической кинематографии был создан по мотивам романа Иона Славича «Счастливая мельница», в котором глубокий анализ общественных явлений гармонично сочетается с тонкими психологическими наблюдениями.

С середины 50-х годов успешно развивается и румынская мультипликация. В 1957 году мультипликационный фильм «Краткая история» Иона Попеску-Гопо получает Главную премию на Каннском фестивале и знаменует рождение самобытного румынского мультипликационного кино. В это же время дебютируют молодые режиссеры, выпускники Института театрального искусства и кинематографии, рядом с уже известными актерами начинает сниматься молодежь.

Короче говоря, период первого десятилетия после освобождения можно определить как период, когда наше кино сделало заявку на будущее, когда началась деятельность таких ныне известных румынских кинематографистов, как Ион Попеску-Гопо, Виктор Илиу, Маноле Маркус, Юлиан Миху, Ливиу Чулей.

В 60-е годы, то есть в следующее десятилетие, наш кинематограф становится более зрелым, он выходит на широкие просторы серьезного реалистического освоения различных пластов действительности. Критики вместе с художниками горячо и заинтересованно обсуждают проблемы развития социалистического румынского киноискусства, анализируют причины «детской болезни» нашего экрана. Активизируется кинопресса, начинает регулярно издаваться специальная литература, выходит большим тиражом журнал «Чинема», рассчитанный на широкий круг читателей. Организуется первый национальный кинофестиваль в Мамайе, а также международный фестиваль мультфильмов. Впервые разрабатываются долгосрочные тематические планы.

Литература продолжает и в этот период вдохновлять многих наших кинематографистов. Так, Ливиу Чулей создает «Лес повешенных» по одноименному роману Ребряну. В 1965 году этот фильм был удостоен на фестивале в Канне премии за режиссуру. Одновременно по оригинальным сценариям создаются такие выдающиеся фильмы, как «Лупень-29» — о жестоком подавлении в 1929 году забастовки и революционных выступлений шахтеров долины Жиу; «Тудор» — о Тудоре Владимиреску, руководителе крестьянской революции 1821 года, историческая лента «Даки». Исторические фильмы все больше привлекают кинематографистов и зрителей. Режиссер Серджиу Николаеску снимает фильм «Михай Храбрый» — о деятеле национальной истории, который еще в начале XVI века стремился объединить румынские земли, а Мирча Дрэган — двухсерийный исторический фильм «Колонна». Обе картины пользовались у зрителя очень большим успехом. Одновременно появляются новые фильмы о народных героях, гайдуках, защитниках сельской бедноты.

Героическая борьба коммунистической партии в тяжелые годы подполья, исторические события августа 1944 года, увенчавшиеся освобождением Румынии от фашистского гнета и вступлением страны на путь глубочайших социальных преобразований, вдохновили наших кинематографистов на создание ряда кинолент, среди которых сле-

дует упомянуть такие фильмы, как «Канарейка и метель» режиссера Маноле Маркуса, «В воскресенье в 6 часов» Лучиана Пантилие, «Жажда» Мирчи Дрэгана.

К этому же периоду относятся и другие значительные произведения нашего кино: «Небо начинается на 3-м этаже», «Четыре шага до бесконечности» и «Туннель» (совместно с советскими кинематографистами).

Совершенно очевидно, что труднее всего добиться успеха в фильмах о современности, поднимающих самые злободневные, самые острые проблемы нашей действительности. В событиях повседневности, свидетелями и участниками которых являемся мы сами, трудно подчас выявить главное, определяющее, наиболее важное и значительное.

Заводы, стройки, сегодняшнее село, новый человек социалистического общества — все это темы, властно «призывающие» к себе кинематографистов. Однако фильмы о современности часто носят у нас описательный характер. Правда, у нас и здесь есть серьезные работы, преодолевшие односторонность, прямолинейность, схематизм, поднявшиеся до уровня глубокого и точного исследования реалий нашей дней. Могу назвать, например, картину «Жажда».

Многих румынских кинематографистов увлекает воплощение на экране сложных характеров, поиск средств для передачи тончайших нюансов человеческих взаимоотношений, так называемых «личных» драм. В некоторых фильмах ставятся вопросы об ответственности личности за свою судьбу, за судьбу общества и об ответственности общества за судьбу отдельной личности.

В 60-е годы созданием волнующих фильмов на современные темы заявили о себе такие режиссеры, как Мальвина Уршяну, Андрей Блайер, уже упомянутый выше Серджиу Николаеску, Мирча Молдаван и другие.

Разнообразнее становятся в 60-е годы и жанровые поиски наших кинематографистов. Об этом свидетельствует появление наряду с серьезными политическими и историческими картинами удачных комедий, приключенческих и развлекательных лент. Причем важно отметить, что и фильмы этих жанров отличаются ясной идейной позицией авторов, стремящихся сделать свои произведения оружием борьбы с чуждыми социализму взглядами. Достаточно вспомнить в этом контексте фильмы Гопо («Украли бомбу», «Шаги к Луне», «Если бы я был белым Арапом» и «Фауст XX века»), музыкальные комедии, среди которых и «Песни моря» (совместное румынско-советское производство), комедии на спортивные темы («Едут велосипедисты» и «К. О.»), фильмы о молодежи («Гаудеамус игитур»). Очень своеобразно и интересно работает в детском кинематографе Елизавета Бостан, чьи фильмы дважды удостаивались наград на Московском международном кинофестивале.

В настоящее время, во второй половине 70-х годов, румынская кинематография добилась признания и у себя в стране и за рубежом. О ее зрелости говорят сегодня самые разнообразные фильмы, которые мы производим. Они охватывают различные стороны жизни общества и, несомненно, способствуют его прогрессу уже тем, что поднимают, анализируют и выносят на широкое обсуждение вопросы, глубоко волнующие весь наш народ.

Своих успехов румынский кинематограф смог добиться благодаря постоянной и эффективной поддержке социалистического государства. Неоценимая забота о нашем искусстве Генерального секретаря РКП, Президента Республики товарища Николае Чаушеску, который на всех встречах с кинематографистами проявлял большой интерес к вопросам кино, глубокое знание как творческих, так и материально-технических сторон кинопроизводства. Его выводы, советы, указания открывают перед художниками ясный путь, намечают широкие перспективы для работы, цель которой активно со-

действовать средствами киноискусства прогрессу всего нашего общества, воспитанию зрителей в духе идей социализма и коммунизма, в духе коммунистической морали.

Наша кинематография неустанно заботится о выявлении и утверждении новых имен, новых талантов. Как уже отмечалось выше, молодые режиссеры и актеры выступают рядом с заслуженными мастерами сцены и экрана. Каждый третий румынский режиссер — дебютант. И в этой преемственности — залог жизненности нашего кино, залог его процветания и вечной молодости.

В 1976 году румынская кинематография впервые выработала свой собственный пятилетний план, являющийся частью пятилетнего плана дальнейшего развития социалистической Румынии, рассчитанного на 1976—1980 годы.

Итоги первого года пятилетки, судя по отзывам критики и по количеству зрителей, которых привлекли в кинозалы отечественные фильмы, весьма обнадеживающи. За этот год киностудия «Букурешть» выпустила 27 художественных фильмов, а также 12-серийный телевизионный фильм, соответствующий по своей продолжительности шести полнометражным картинам. Извлекая уроки не только из своих успехов, кинематографисты Румынии полны решимости внести достойный вклад в осуществление программы общего культурного развития страны, разработанной идеологической комиссией ЦК РКП под непосредственным руководством Генерального секретаря нашей партии товарища Николае Чаушеску.

Один из разделов этой программы специально посвящен киноискусству. В нем говорится об основных направлениях тематических поисков и подчеркивается, что художественные фильмы и многосерийные телевизионные ленты должны быть в первую очередь посвящены актуальным темам.

Одновременно уточняется само понятие «фильма на актуальную тему». Такого рода картины призваны отражать важнейшие процессы, происходящие в стране, руководящую роль партии в строительстве социализма, черты нового человека, коммуниста, участие широких масс в претворении в жизнь политики партии, в управлении обществом, воспитание трудящихся в духе социалистической морали.

Наряду с фильмами на современные темы партия уделяет большое внимание и историческим фильмам, призванным играть важную роль в деле патриотического воспитания масс, главным образом — молодежи.

Одновременно подчеркивается большое значение экранизации лучших произведений литературы, представляющих большую морально-политическую ценность, создания фильмов о выдающихся деятелях румынской науки и культуры, показа с помощью документальных фильмов изменений, происходящих в общественной и экономической жизни страны, в ее городах и селах. Отмечается необходимость развития производства научно-популярных фильмов, содействующих росту общего культурного и политического уровня масс.

В этой программе подробно изложены задачи, стоящие перед нашим кинематографом, она содержит много конкретных рекомендаций, которые используются на всех этапах создания новых фильмов, включая и те, которые уже запущены в производство и скоро появятся на экранах.

По-прежнему одной из ведущих тем нашего кино остается многолетняя борьба коммунистов Румынии в тяжелые годы подполья, в годы реакции и фашистской диктатуры. К фильмам этого направления относится, например, картина «Огонь в траве», которую ставит режиссер Мирча Данелюк по сценарию, написанному им вместе с Бено Меровичем. Действие фильма происходит в 1939 году. Герой ленты — молодой фоторепортер, которому случайно удается напасть на след преступления, имеющего серь-

езную политическую подоплеку. Однако оказывается, есть люди, вовсе не заинтересованные в том, чтобы эта история стала достоянием гласности. Они готовы на все, чтобы помешать открыть правду. Фильм, по словам режиссера Мирчи Данелюка, стоит на перекрестке трех жанров, включая элементы политического детектива, психологической драмы и приключенческой ленты.

Под влиянием коммунистов-подпольщиков герой фильма, как и многие другие его современники, находит нелегкий путь к истине. Его психология коренным образом меняется. На ту же тему — о борьбе коммунистов Румынии в годы, когда партия была запрещена и работала в подполье, режиссер Георге Турку создает фильм «Вечерние гости» по сценарию Александру Сиперко. Действие его происходит незадолго до вооруженного народного восстания 23 августа 1944 года.

Запущено в производство несколько исторических, биографических и историко-революционных картин. Кинофреску о борьбе румынского народа против турецкого ига снимает Дору Нэстасе.

Режиссер Мирча Дрэган работает над фильмом «Аурел Влайку» — об одном из пионеров мировой авиации.

О событиях 23 августа 1944 года и о присоединении Румынии к антигитлеровской коалиции расскажет фильм «Река подымается в гору» Кристьяны Николаеску.

Семидесятилетию крупнейшего крестьянского восстания в Румынии посвящается фильм «1907 год» режиссера Мирчи Верою по сценарию писателя Алеку Ивана Гилия.

С большим интересом ожидается картина «Одинокий», которую снимает Юлиан Миху по одноименному роману известного современного румынского писателя Марина Преда. Это будет рассказ о сложном жизненном пути Николае Моромете, выходца из крестьянской семьи, партийного работника.

К экранизации литературных произведений относится и фильм «Зима мужчин», над которым работает режиссер Мирча Молдован.

Среди картин о современности, находящихся в производстве, следует упомянуть ленту «Спустя много лет» режиссера Штефана Траяна Романа. Это история большой любви, которая проходит испытание долгой разлукой. Фильм призван заставить зрителей задуматься над сложными вопросами бытия, над проблемами морали, нравственности.

«Зов родной земли» — картину о молодых и для молодых снимает режиссер Стере Гуля. Герой фильма — молодой специалист, который после окончания вуза возвращается в родное село, где становится воспитателем и наставником своих юных односельчан.

Наши кинематографисты уделяют должное внимание и кинокомедиям. Две из них скоро выйдут на экран. В первую очередь здесь хочется назвать совместный румынско-советско-французский музыкальный фильм-сказку для детей «Мама» — по известной сказке И. Крянги «Коза и трое козлят». Хотя он предназначается детям, думаю, что его будут смотреть с большим интересом и их родители, бабушки и дедушки. Поставила фильм режиссер Элизабета Бостан, в нем играют популярные советские и румынские артисты, среди которых Людмила Гурченко, Олег Попов, Михаил Боярский, Джордже Михэице, Флориан Битиши, Виолета Ажрей.

И в заключение хочется упомянуть новую музыкальную кинокомедию «Глория не поет», действие которой происходит в одном из городков Румынии, взбудораженном объявленным здесь телеконкурсом. Само собой разумеется, всем хочется выступить по телевидению. И тем, кто обладает талантом певца, музыканта, танцора, и тем, у кого таких способностей маловато...

Эффективности воздействия кинематографа на умы и сердца зрителей в немалой степени способствует и совершенствование системы взаимосвязей и взаимодействия кинопрактики с кинотеорией и кинокритикой. Сегодня за динамикой процессов, происходящих в румынском и мировом кино, внимательно следит не только специальная кинематографическая печать, но и вся наша пресса.

Специальный кинематографический журнал «Чинема», который я здесь представляю, стремится быть широкой трибуной различных творческих дискуссий. В своей работе редакция журнала исходит из убеждения, что искусство может успешно развиваться только в тесном контакте с жизнью народа, учитывая социальные преобразования, совершающиеся в обществе. Наши постоянные рубрики отвечают насущным задачам социалистической кинематографии. Причем для того, чтобы критика была как можно более объективной и действенной, мы постоянно осуществляем на страницах своего журнала самый широкий обмен мнениями, очень часто предоставляя слово самим зрителям.

Революционное искусство опирается на революционное мышление. Вот почему журнал «Чинема» рассматривает все происходящее в румынском кино в свете идейных установок партии, в свете выступлений и рекомендаций товарища Николае Чаушеску, руководителя нашей партии и государства. Мы также заботимся о том, чтобы регулярно знакомить читателя и с главными особенностями мирового кинопроцесса, анализируя их, естественно, с позиций марксизма-ленинизма, в интересах развития высокой культуры народных масс, их мировоззрения и их эстетических вкусов.

У нас, кинематографистов стран социалистического содружества, — великие цели, нас сближает горячее стремление служить своим искусством интересам народа, способствовать претворению в жизнь идеалов социализма и коммунизма, приближая торжество справедливости, гуманизма и мира на земле.



Эржебет Гараи (ВНР)

Многонациональное советское киноискусство, являясь составной частью многонациональной культуры Страны Советов, вот уже шесть десятилетий выполняет свою гуманную миссию, служит делу укрепления мира, дружбы между народами, способст-

вуя сохранению и приумножению всеобщего человеческого достояния — великого культурного богатства поколений. Юбилейный 60-й год Октябрьской социалистической революции побуждает нас еще раз проследить и глубоко, всесторонне проанализировать те главные тенденции, которые характеризуют развитие советского кинематографа, вспомнить, как с самого момента своего рождения киноискусство первого в мире социалистического государства покорило миллионы людей в разных уголках земного шара.

История советского кино стала зеркалом, отразившим все этапы грандиозного пути, пройденного великим советским народом: победоносную социалистическую революцию, строительство социализма, героическую борьбу в годы Отечественной войны, разгром фашизма, вдохновенный созидательный труд послевоенных лет. В таких выдающихся произведениях, как «Броненосец «Потемкин» и «Летят журавли», «Земля» и «Баллада о солдате», «Мать» и «Коммунист», «Депутат Балтики» и «Премия», по-разному, в разной художественной форме воплотилось главное, что отличало и отличает советских людей: гуманизм, партийность, патриотизм, вера в коммунистические идеалы, высочайшее чувство ответственности за судьбу своей страны, за общее революционное дело. Лучшие произведения советского кино — это произведения подлинно новаторские, открывшие перед всем мировым киноискусством широчайшие возможности для поиска — как в области тематики, так и в области кинематографической стилистики.

Влияние советского кино на мировой кинопроцесс трудно переоценить. В первую очередь это относится к рождению и развитию социалистических кинематографий, но в разных формах оно проявилось и в некоторых тенденциях, направлениях и течениях прогрессивного кино капиталистических стран, в итальянском неореализме, в творчестве кинематографистов «третьего мира». Сущностные, типологические особенности советского кинематографа остаются неизменными. Незыблемы его идеалы и цели, и сегодня определяющие работу мастеров экрана. Но это не мешает им искать новые средства для изображения нынешней действительности, для отражения поступательного движения общества.

Победа Октябрьской социалистической революции, достижения советского киноискусства во многом обусловили зарождение и развитие венгерского социалистического кино. Уже в 1919 году, в короткий период существования Венгерской советской республики, в стране были созданы такие фильмы, как «Красные репортажи», в которых венгерское кино — впервые в своей истории — обратилось к правдивому показу социальной реальности, жизни народных масс, тех, что стремились изменить свою судьбу. Возможность познакомиться с классикой советского киноискусства, с шедеврами 20-х—30-х годов мы получили лишь после 1945 года, в результате освобождения Венгрии Советской Армией. Эта встреча с советским кино и для зрителей и для кинематографистов была подобна ситуации, когда измученный жаждой человек приникает, наконец, к живительному источнику. Из этого источника практики и теоретики венгерского кино черпали силу и смелость для создания нового революционного кинематографа. Оптимизм, народность, высокий пафос утверждения коммунистических идеалов, богатство киноязыка — все это воздействовало на зарождающееся молодое искусство социалистической Венгрии.

Искусство Страны Советов дало возможность увидеть мир иначе, понять, что представляет собой человек, народ, история. До той поры венгерским зрителям были неведомы такие эстетические впечатления, и неудивительно, что теперь, познакомившись с новым революционным искусством, наши люди стали предъявлять и к отечественному

экрану принципиально иные требования. Обновление национального кино было велением времени, которое характеризовали новые конфликты и новые темы.

В первых наших значительных фильмах, таких, как «Где-то в Европе», «Пядь земли», уже ощутимо влияние советского кинематографа. Их создатели — Геза Радноти, Фридеш Бан, Ференц Хонт и вернувшийся из Советского Союза Бела Балаш — стремились реалистическими средствами воссоздать образ венгерской действительности; они показали народных героев, борющихся за новую жизнь, и через их судьбы — бесчеловечность и несправедливость старого общества, жестокость и бедствия войны. Картины реальной действительности вытеснили надуманные и фальшивые истории любовных похождений банкиров, помещиков, заводчиков, которые заполняли до 1945 года наши киноэкраны. Такие известные венгерские кинорежиссеры, как Золтан Фабри, Ласло Радноти, Миклош Янчо, Андраш Ковач, Петер Бачо, Карой Макк, не раз писали о том, какое влияние оказало советское киноискусство на их творчество, на их мысли об общественной роли киноискусства, о его задачах. Тем, кому знакомы такие произведения, как «Карусель», «39-я бригада», «Звезды и солдаты», «Так я пришел», «Трудные люди», «Холодные дни», нет надобности доказывать правдивость и искренность этих признаний. Красноречивее, чем их авторы, сами фильмы свидетельствуют о могучем воздействии советского кино на кинематограф нашей страны. Кинематографисты новой Венгрии взяли на вооружение то главное, что характеризует советское кино — искусство социалистического реализма: революционную идейность, народность, новаторство киноязыка. При этом они не стали эпигонами, имитаторами — они творчески развивают традиции советского кино, активно участвуя в создании самобытного и яркого феномена — киноискусства стран социализма. Лучшие венгерские фильмы демонстрируют мастерство и зрелость национальной режиссуры, операторской школы, талант актеров, отличаются стилевым богатством, образностью киноязыка, ясностью художественной позиции. И надо сказать, что советская общественность, советская кинокритика высоко оценили эти достоинства и своеобразие венгерского кинематографа. Те высокие награды, которые завоевывали наши фильмы на Московских кинофестивалях, во многом способствовали широкому международному признанию венгерского кино.

Советское киноискусство оказало влияние на все поколения кинематографистов Венгрии. Молодые, те, что выросли уже при социалистическом строе и знали прошлое лишь из учебников истории, воспитывались и учились, впитывая достижения мирового прогрессивного и социалистического искусства. И сегодня Иштван Сабо и Иштван Гаал, Ференц Коша и Золтан Хусарик, Шандор Шара и Марта Месарош, Юдик Элек и Пал Шандор, самые молодые — Иштван Даргаи, Габор Боди, Ласло Лугошши, Ференц Грюнвальский — развивают традиции советского и венгерского революционного кино. Мне думается, стоило бы как-нибудь сделать предметом исследования общие и отличительные черты молодого киноискусства Советского Союза и других социалистических стран, в том числе и Венгрии. При этом, вероятнее всего, выяснилось бы, что общих черт, того, что объединяет кинематограф молодых в разных странах социалистического содружества, значительно больше, чем отличий. Но и без такого всеобъемлющего анализа бросаются в глаза общность тематики, идейной направленности, общие источники вдохновения, стилистики у фильмов отдельных молодых режиссеров разных национальностей. Примеров тому можно привести немало.

Молодые художники кино социалистических стран вполне владеют кинематографическим мастерством. Это обусловлено высоким уровнем подготовки в профессиональных учебных заведениях социалистических стран, где даются основательные теорети-

ческие и практические знания. (Известно, что подобные заведения существуют и в западных странах, создаются они и в «третьем мире», но не случайно из этих стран все большее число слушателей стремится поступить во ВГИК и в институты социалистических государств.) Пленяет умение молодых владеть формой, богатством образных, стилистических средств, достигать точности изображения в фильме, адекватности замыслу. Другой вопрос, разумеется, что они выбирают из действительности и как трактуют. Опыт показывает — сейчас речь идет лишь о ряде работ молодых венгерских кинематографистов, о значительных лентах молодых режиссеров из СССР и других социалистических стран, — что в большинстве случаев они глубоко сознают ответственность перед народом и оправдывают его доверие. В их произведениях мы обнаруживаем продолжение славных традиций социалистического революционного киноискусства, многогранное изображение жизни — как нашей современности, так и прошлого, далекого и близкого. Фильмы Ларисы Шепитько «Восхождение», Алексея Германа «Двадцать дней без войны» или Ференца Грюнвальского «Красный реквием», Ласло Лугошши «Опознание» — воскрешают прошлое с революционным пафосом сегодняшнего дня, они сильны точностью психологического анализа, поразительной верностью деталей. Правда, при обращении к современной теме мы реже встречаемся со смелой инициативой и живым поиском. Нам хорошо известно, что показ сегодняшнего дня — задача трудная; ведь конфликты, как правило, скрываются за привычными явлениями повседневности, на которых мы зачастую не фиксируем свое внимание. Молодому художнику кажется более доступным путь воссоздания на экране прошлого, истории. Фильмы венгра Иштвана Сабо «Эпоха мечтателей», поляка Кшиштофа Занусси «Структура кристалла» обогатили свежими впечатлениями, новыми знаниями каждого, кто их видел. Однако иногда бывает и так, что художник не растет от фильма к фильму, начинает повторять самого себя, топтаться на месте. К сожалению, и такие явления наблюдаются сегодня у некоторых молодых кинематографистов.

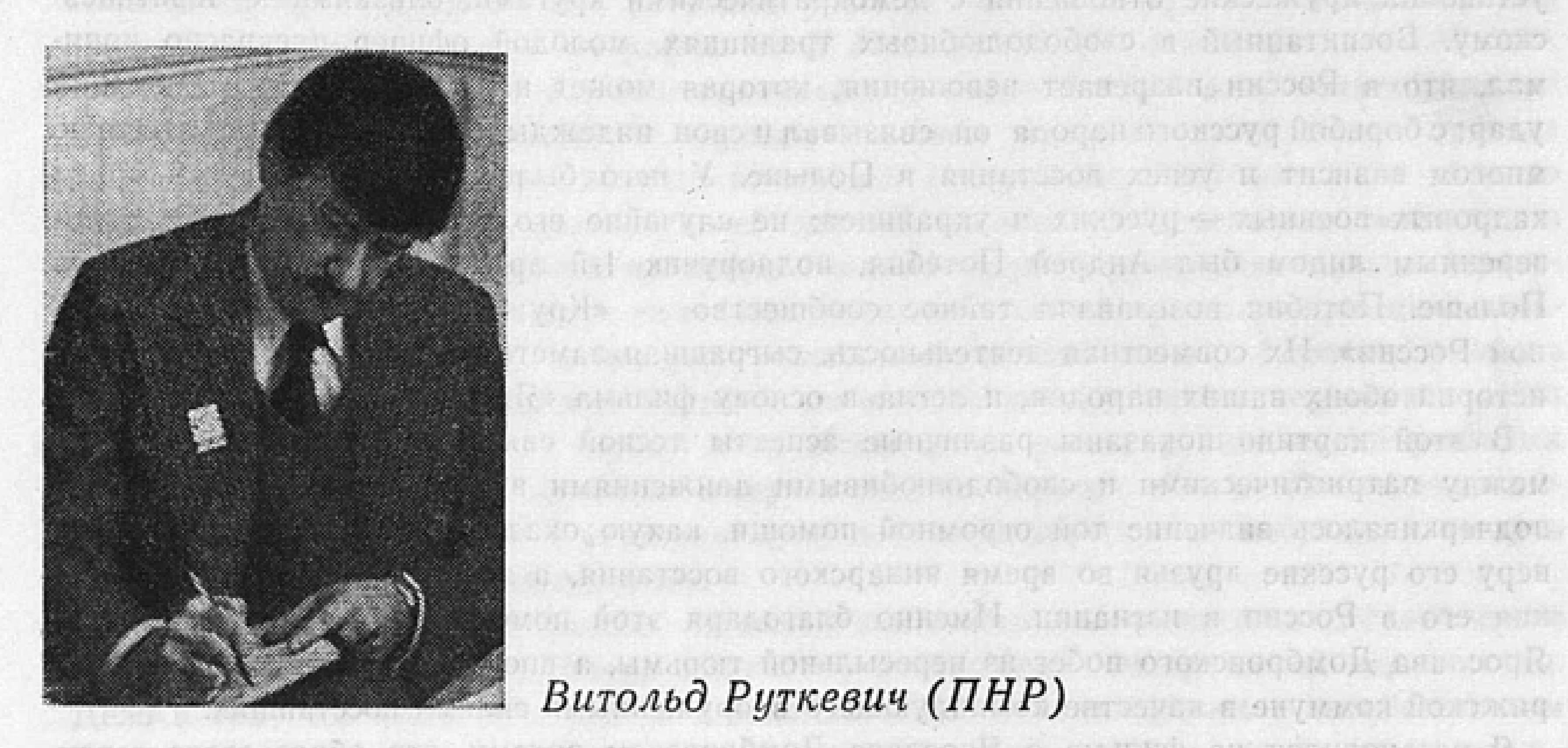
Богатство форм, совершенство языка таит в себе и определенные опасности. Мы это можем наблюдать в некоторых венгерских фильмах, которые в ущерб содержанию, идейности, в ущерб ясности концепции отдают преимущество гипертрофии красивых кадров, эстетизации. Этого не избежали и многие наши талантливые молодые кинематографисты.

С особой радостью мы поддерживаем поиск тех режиссеров, которые черпают свои темы из сегодняшней действительности. Фильмы «Черт бьет свою жену» дебютанта Ференца Андраша, «Паучий футбол» Яноша Рожи тонко, с лирическим юмором показывают нам наших современников, тех, кто живет среди нас, — будто это мы сами, с нашими достоинствами и недостатками, волнениями и радостями.

Эти фильмы чрезвычайно популярны у зрителя. И для нас это очень важно, поскольку успех у широкой зрительской аудитории — пожалуй, самый больной вопрос для венгерского киноискусства. Одна из причин некоторого спада интереса наших зрителей к кино, мне кажется, в отсутствии ярких, глубоких, талантливых фильмов, адресованных молодежи, — ведь именно молодые составляют основную массу публики. Не хватает в кинорепертуаре также фильмов веселых, легких, удовлетворяющих естественное желание людей развлечься, посмеяться. И таких картин недостает не только венгерскому киноискусству, но, к сожалению, и кинематографу других стран социализма. Их место нередко заполняет откровенно коммерческая продукция буржуазного кино, что не может нас не беспокоить.

Мы должны стремиться к тому, чтобы в острой идеологической борьбе, которая идет сегодня на международной арене, социалистическое киноискусство завоевывало

все большее число активных приверженцев в разных уголках планеты. Для этого фильмы наши должны быть не только глубоки и содержательны, но и интересны — для самой широкой аудитории.



Витольд Руткевич (ПНР)

В высказываниях участников нашей конференции было поднято множество вопросов, имеющих прямое отношение к сегодняшнему дню польского кинематографа. Я уверен, что эта встреча послужит поводом для того, чтобы исследовать глубоко и подробно те направления, тенденции и отдельные явления, в которых проявляются общность, единство задач и целей, характеризующих социалистическое кино как специфический феномен.

Необходимо подчеркнуть, что в Польше таких картин, отражающих диалектическое взаимодействие, синтез национальных и интернациональных элементов, снимается сегодня все больше и больше. Они находят доброжелательный отклик как среди специалистов-кинокритиков, так и среди самых широких масс зрителей. Это тем более нас радует, что еще сравнительно недавно и мы, и наши близкие друзья из братских стран обращали внимание на некоторую нехватку такого рода кинопроизведений. В качестве примера приводилась литература, где общие для наших народов социальные и революционные движения, а также образы знаменитых национальных героев находили довольно всестороннее и глубокое отражение. Неоднократно раздавались призывы к кинематографистам — пойти в этом направлении вслед за своими коллегами литераторами. Сегодня положение меняется к лучшему. Большую роль здесь, разумеется, сыграли и будут играть совместные постановки.

Представляется, что для истории сотрудничества польской и советской кинематографий особенно плодотворным был опыт создания совместного фильма о Ярославе Домбровском. Здесь интересный сценарий Юрия Нагибина получил выразительную трактовку на экране. Режиссер — Богдан Поремба. Фильм, заставивший всех нас серьезно проанализировать разнообразные возможности, которые предоставляет нашим двум кинематографиям общая история, сближение судеб польского и русского народов в революционных процессах XIX и XX веков. Образ Ярослава Домбровского, быть может,

наиболее известного участника польских и русских революционных движений в XIX веке, не является здесь исключением. Среди революционеров-подпольщиков было много русских, украинцев, поляков.

Стоит вспомнить, в какой исторической обстановке жил и действовал Ярослав Домбровский. Этот молодой капитан царской армии еще во время пребывания в России установил дружеские отношения с демократическими кругами, близкими к Чернышевскому. Воспитанный в свободолюбивых традициях, молодой офицер прекрасно понимал, что в России назревает революция, которая может нанести царизму решающий удар; с борьбой русского народа он связывал и свои надежды, понимая, что от этого во многом зависит и успех восстания в Польше. У него было множество друзей среди кадровых военных — русских и украинцев; не случайно его ближайшим другом и доверенным лицом был Андрей Потебня, подпоручик 1-й армии, расквартированной в Польше. Потебня возглавлял тайное сообщество — «Кружок офицеров революционной России». Их совместная деятельность, сыгравшая заметную роль в революционной истории обоих наших народов, и легла в основу фильма «Ярослав Домбровский».

В этой картине показаны различные аспекты тесной связи, которая существовала между патриотическими и свободолюбивыми движениями в Польше и России. В ней подчеркивалось значение той огромной помощи, какую оказали польскому революционеру его русские друзья во время январского восстания, а затем — в период пребывания его в России в изгнании. Именно благодаря этой помощи стал возможным для Ярослава Домбровского побег из пересыльной тюрьмы, а впоследствии — участие в Парижской коммуне в качестве командующего вооруженными силами восставших.

Я остановился на фильме о Ярославе Домбровском потому, что образ этого героя польского январского восстания 1863 года, героя Парижской коммуны воплощает в себе идеи и лозунги, близкие не только каждому польскому патриоту, но находящие также полное понимание и поддержку среди честных людей в разных уголках земли. Именно жизнь и деятельность Ярослава Домбровского дали нам еще одно блестящее доказательство той истины, в которую все мы верим: понятия «патриот» и «интернационалист» всегда были и будут неразрывно связаны одно с другим. Они неотделимы, потому что самоотверженным патриотом может быть только человек, готовый и за свободу других народов заплатить собственной жизнью. И — наоборот: интернациональное сознание может сформироваться только на основе безграничной любви к своей родине, на основе борьбы за ее свободу и независимость, за процветание национальной культуры и развитие национальных традиций.

То, что своей судьбой интернационалиста и патриота доказал Ярослав Домбровский, то, о чем поведали нам в фильме великолепные польские, советские и французские актеры, должно стать для нашей кинематографии своего рода образцом, примером глубокого проникновения в самую суть жизни. Мы надеемся, что польское кино будет продолжать поиски в этом направлении, находя вдохновляющие темы как в отдаленном прошлом, так и в новейшей истории.

Например, сейчас наши кинематографисты начали работу над фильмом о Ф. Э. Дзержинском. Образ этого выдающегося деятеля польского и русского рабочего движения, одного из руководителей социал-демократии Королевства Польского и Литвы, бойца революции 1905 года и Великой Октябрьской социалистической революции, соратника великого Ленина будет воссоздан на экране совместными усилиями двух братских кинематографий — советской и польской. Ставит картину советский режиссер Анатолий Бобровский. Отметим еще один фильм, посвященный жизни известного польского революционера Людвика Варыньского, одного из создателей первой программы польских

социалистов, который принимал активное участие в рабочем движении и в Польше и в России и значительную часть своей жизни жил в Петербурге.

Как я уже говорил, в совместной работе польских и советских кинематографистов мы ищем материал не только в нашем прошлом, но и в современности, в событиях недавней истории. Особенно интересным примером является фильм Яна Ломницкого «Спасти город», созданный при активном участии советских деятелей кино, который представлял польскую кинематографию на X Международном кинофестивале в Москве.

К сожалению, не секрет, что наш кинематограф военной темы в последние годы не имел значительных достижений. В мировом же кино эволюция этого жанра привела к выделению двух явно выраженных тенденций. Направление, которое я бы условно назвал «психологическим», ставило своей задачей прежде всего показать поведение и внутренние переживания людей на войне. Фильмы другого направления характеризуют масштабность, зрелищность, их авторы воспроизводят на экране грандиозные военные операции и сражения, в которых участвовали тысячи солдат. Героями фильмов «психологического» направления нередко становятся вымышленные персонажи, в то время как в киноэпопеях на первый план выдвигается реконструкция судеб реальных героев войны, тех людей, чьи имена живут в памяти народов. Фильм Ломницкого пытается как бы соединить обе эти тенденции, и надо отметить, что выбранный им путь представляется вполне плодотворным.

Действительно, если бы авторы ограничились показом индивидуальных судеб героев фильма, это привело бы к потере абсолютно необходимой исторической перспективы. Дело в том, что здесь речь идет о подлинных событиях, связанных с освобождением Кракова в 1945 году, — в истории второй мировой войны это был эпизод исключительный, к тому же необычайно важный и для становления польско-советского братства. Краков, являвшийся в последние месяцы войны резиденцией гитлеровских органов правления Генеральной губернии[1], был обречен на уничтожение решением Ганса Франка. Были заминированы все важные в стратегическом отношении объекты Кракова, в том числе такие памятники архитектуры, как Вавель, Мариацкий костел, Сукенницы, которые должны были взлететь на воздух при вступлении в город советских войск. Поляки, участвовавшие в движении Сопротивления, раскрыли планы гитлеровцев и с помощью советских разведчиков вывели из строя всю систему взрывателей. Кроме того — и это необходимо особо подчеркнуть, — командующий 1-м Белорусским фронтом маршал И. С. Конев решился на необычную операцию, позволившую взять Краков в результате уличных боев, без артиллерийской подготовки и бомбардировки города с воздуха. Этим двум дополнившим друг друга действиям, в которых такую важную роль сыграли советские воины, мы обязаны тем, что был спасен старинный польский город, ценнейший памятник национальной культуры.

Польская критика подчеркивала, что сильной стороной фильма стало соединение подлинности в реконструкции масштабных исторических событий и правды в показе поведения людей, убедительности отдельных деталей, жанровых зарисовок. «Решающее значение, — подчеркивал польский журнал «Экран», — имел факт сотрудничества со съемочной группой советских кинематографистов. К результатам этого сотрудничества, повысившим художественный уровень фильма, относится и высокий художественный уровень актерского исполнения. Прекрасные образы создали Нина Маслова и Кирилл Арбузов».

В истории второй мировой войны мы можем найти и другие эпизоды, не менее

---

[1] Территория Центральной Польши, оккупированная фашистской Германией. *(Прим. ред.)*

значительные, чем спасение Кракова. Теперь мы знаем. что многие из них станут для нас ближе благодаря впечатляющей исторической киноэпопее Юрия Озерова «Солдаты свободы», показывающей в широком общественно-политическом контексте те процессы, которые позволили Советской Армии и выступающим на ее стороне силам движения Сопротивления в странах Центральной и Южной Европы одержать победу над гитлеровской Германией. Этот фильм является, несомненно, наиболее ярким примером сотрудничества кинематографий братских стран.

В эпопее Юрия Озерова важное место занимает польская тема. Участие польской стороны в создании «Солдат свободы» касалось как сотрудничества при написании сценария, так и съемок. Огромная часть материала фильма была отснята в нашей стране при участии польских актеров и тысяч польских солдат, занятых в массовых сценах. Впервые мы получили возможность так широко и полно воссоздать на экране важнейшие исторические события, происходящие на территории Польши во время второй мировой войны. «Польская тема в «Солдатах свободы», — заметил впоследствии консультант польской части фильма, писатель и историк, полковник Збигнев Залуский,— охвачена необычайно многопланово и вырастает до уровня одной из главных сюжетных линий картины. Речь здесь идет о судьбе польского народа, сражавшегося и одновременно совершающего в своей стране глубокие внутренние преобразования... На экране показаны два крупнейших события, сыгравших решающую роль в возникновении Народной Польши,— это провозглашение в Хелме Люблинском исторического Манифеста Польского Комитета Национального Освобождения и знаменитый митинг в Люблине, который стал одновременно и похоронами героев и — рождением новой жизни. Похоронами потому, что на нем люди прощались с теми, кто был замучен гитлеровскими палачами в Люблинском замке, и рождением — потому что это был момент возрождения новой Польши, возникновения в ней демократической народной власти».

В фильме Озерова наиболее широкое отражение — по сравнению с любым фильмом, созданным до этого в Польше,— нашло Варшавское восстание против гитлеровских оккупантов в 1944 году. Авторы стремились показать его на широком историческом фоне. В частности, был воссоздан ход совещания польских коммунистов — руководителей Польской рабочей партии в Варшаве в момент начала восстания. Руководители польских коммунистов становятся участниками восстания, полностью отдавая себе отчет в том, что жители столицы, движимые чувством справедливой, глубокой ненависти к оккупантам, принимают ошибочное, неверное решение... Но историческая необходимость требует, чтобы в этом народном выступлении участвовали также польские коммунисты, чтобы они были вместе с массами. Кроме героической трагедии Варшавского восстания, в «Солдатах свободы» показаны важнейшие события 1943 года, тесно связанные с деятельностью руководителей польских коммунистов — Финдера и Фornальской, предпринявшими последнюю попытку достичь договоренности с правым эмигрантским правительством в Лондоне и его эмиссарами в Польше. Были воссозданы все этапы этих переговоров, их прекращение и принятие польскими коммунистами единственно правильного решения — сплачивать польский народ без участия буржуазии и правых сил, опираясь на народные массы. В фильме, таким образом, нашли место и созыв Краевой Рады Народовой [2], и арест Финдера и Форнальской, их страдания в гестапо и мученическая смерть Финдера.

Польская линия в фильме заканчивается 17 января 1945 года в момент вступления польских войск в разрушенную Варшаву. Мы видим на экране у подножия колонны

[2] Руководимый коммунистами и другими прогрессивными силами высший орган государственной власти народа в оккупированной, а затем и в освобожденной Польше. (*Прим. ред.*)

короля Зыгмунта IV — символа Варшавы — руководителей демократических органов власти новой Польши: президента Болеслава Берута, премьер-министра Эдварда Осубку-Моравского, генерала Петра Ярошевича, членов генералитета, принимающих историческое решение — поднять Варшаву из руин и превратить ее в столицу возрожденной Польши.

В фильме «Солдаты свободы» нашло богатое отражение боевое содружество между Красной Армией и Войском Польским, скрепленное совместно пройденным боевым путем от Ленино до Берлина.

Мне думается, что ряд фильмов, уже созданных или создающихся сейчас в Польше в сотрудничестве с советскими кинематографистами, демонстрирует диалектическое единство и взаимодействие национальных и интернациональных элементов, которое характерно для прогрессивного искусства, в первую очередь — для искусства социалистического. Действительно, ведь лозунг «За нашу и вашу свободу» в течение столетий оставался актуальным для наших революционных деятелей и борцов за свободу, а усилия польских коммунистов представляли собой логическое продолжение и развитие тех традиций, которые давно уже нашли свое отражение в словах, написанных на наших знаменах. Я полагаю, что новые наши фильмы призваны воплотить на экране те великие идеалы, к которым мы вновь обращаемся сегодня в связи с 60-й годовщиной Октябрьской социалистической революции. Разумеется, достигнутые успехи должны мобилизовать нас на новые свершения.

Тесная связь, которая всегда существовала между советским и польским народами, подсказывает нам множество тем, которые мы можем черпать как из прошлого, так и из современности. Нужно подумать и о том, чтобы воскресить на экране эпизоды революционных и освободительных боев, соединяющие польский народ с чешским, словацким, венгерским, югославским народами, с народами других братских стран. Польские зрители ждут яркого воплощения страниц нашей общей истории, ждут фильмов, рассказывающих о нашей сегодняшней совместной работе.

Об одном из таких произведений, о фильме «Где вода чиста и трава зелена», я хотел бы поговорить более подробно. Фильм этот, поставленный режиссером Богданом Порембой, является типичной современной политической лентой, в которой глубоко анализируется проблема ответственности человека, занимающего высокий руководящий пост. Это история молодого партийного секретаря, который в сложных ситуациях извлекает для себя жизненные уроки, приобретает опыт и гражданскую зрелость. Герой фильма, Ян Куриата, приступая к исполнению своих новых обязанностей, стремится многое изменить и улучшить в жизни небольшого города. Его начинания поддерживает и общественность, и партийный актив. Однако наряду с первыми успехами молодого секретаря горкома ждут и ошибки, связанные с отсутствием опыта, с неумением быстро и верно разобраться в обстановке.

Фильм вызвал в Польше широкую дискуссию, центром которой стал образ секретаря горкома партии. А что думает о своем герое сам режиссер? «Я сознательно, — сказал он в разговоре со мной, — решил показать в фильме человека, делающего лишь первые шаги на этом ответственном посту. После просмотра фильма зрители подчеркивали, что этот образ показался им близким, потому что на экране они увидели живого человека, далекого от тех схем, которые часто связаны в кино с образами общественных деятелей. Говорилось также, что нет ничего плохого в том, что этот секретарь иногда ошибается. Ибо тот, кто действует динамично и принимает смелые решения, не может быть застрахован от ошибок. Проблема состоит в том, чтобы суметь признать свои ошибки. В этом смысле для моих собеседников герой филь-

ма был удачным примером. Я рад, что моя работа увлекла зрителей, хотя она и сделана на новом для меня современном материале. Добавлю, впрочем, что я никогда не делил свои фильмы на «исторические» и «современные». В этом смысле мой секретарь горкома не кто иной, как современный Хубаль (речь идет о герое известного фильма Богдана Порембы «Майор Хубаль»). А Хубаль, в свою очередь, был для меня персонажем абсолютно современным, ибо я стремился найти связь между свершениями тогдашних героев и сегодняшним днем. Мы иногда забываем, что героем или трусом человек становится в час испытаний.

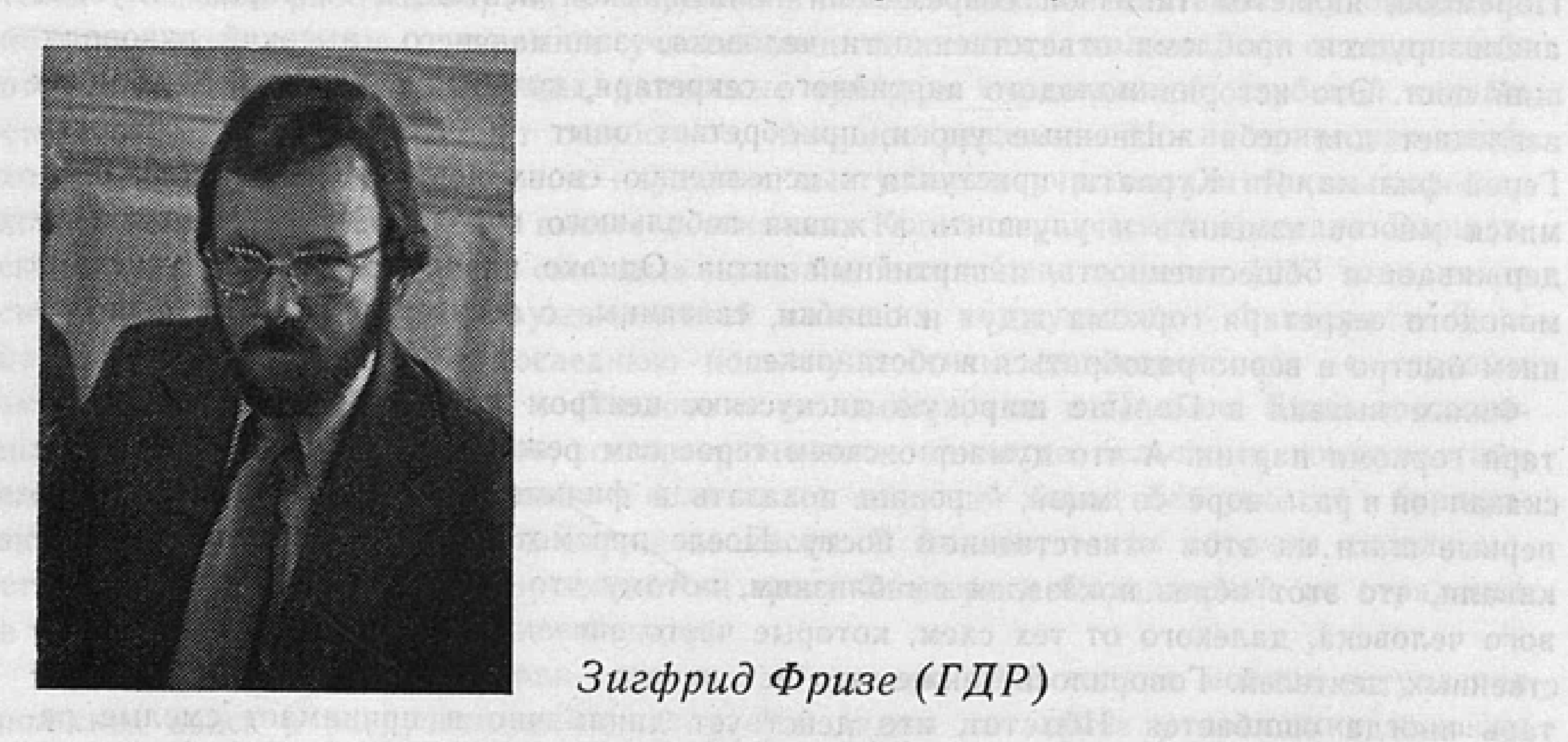
Критика встретила картину Богдана Порембы с большим вниманием. Прежде всего говорилось о том, что партия в фильме «Где вода чиста и трава зелена» показана как живой, единый организм, но единый благодаря многообразию, а не «одинаковости» людей, которые его составляют.

Общее звучание фильма оптимистично. Герои остаются верны своим принципам.

Режиссер не случайно ссылается на советское кино как на своеобразную путеводную звезду как в идейном, так и в художественном отношении, когда говорит: «Кинематография СССР продолжает сегодня прекрасные традиции советской классики, применяя ее богатый опыт в современных социальных условиях. Мне особенно близок образ советской современности, переданный с помощью «камерных» средств, с помощью углубленного психологического анализа».

Фильм Богдана Порембы появился в интереснейший момент истории развития нашего кинематографа. По общему мнению, он способствует созданию благоприятной атмосферы для столь важной и необходимой дискуссии о проблемах нашей сегодняшней общественной жизни.

Я уверен, что главные завоевания ждут польских кинематографистов, всю социалистическую кинематографию именно на таком пути — на пути максимального сближения искусства с современной действительностью, с социальным бытием нового человека, строителя коммунизма. Анализируя поиски художников, наши достижения и ошибки, изучая и обобщая опыт советского кино, кино братских стран социализма, теория и критика выполняют свою высокую миссию, способствуют расцвету самого массового, самого любимого народом искусства.



Зигфрид Фризе (ГДР)

Киноискусство Германской Демократической Республики находится сейчас в той фазе своего развития, которая характеризуется важными качественными измене-

ниями. Прежде всего, как мне кажется, мы наблюдаем сегодня решительный поворот кинематографистов к зрителю — они в своих замыслах ориентируются на восприятие публики, прогнозируя и учитывая ее запросы, реакцию на данное произведение. Здесь проявляется важнейшая черта социалистического искусства, рассчитанного на самые широкие народные массы и призванного воспитывать нового человека, сознательного гражданина, патриота и интернационалиста. Выполнение этих задач Ленин считал важнейшим критерием революционного художественного творчества.

Для кинематографа, самого массового из искусств, особенно необходим тесный контакт с аудиторией. Роль кино в духовной жизни нашего современника огромна, а степень его влияния, конечно же, впрямую связана с популярностью у широких масс. В то же время эффективность воздействия кино на умы и сердца людей зависит и от того, насколько богата и содержательна их духовная жизнь, насколько благоприятны условия, которые создает им общество, каковы их культурные запросы и потребности. Кино же, в немалой степени, помогает формированию этих потребностей, активно участвует в воспитании вкуса. Так что процессы влияния кино на зрителя глубоко взаимосвязаны и во многом взаимообусловлены. На это указывает наша партия, об этом говорилось на IX съезде СЕПГ.

Подлинная действенность произведения искусства должна быть главным критерием при его оценке. Мы не можем отрывать эстетические вопросы киноискусства, от анализа его восприятия публикой, его влияния на широкие зрительские круги. Средства массовой информации в современном обществе играют все более возрастающую роль, ибо классовая борьба в области идеологии сегодня особенно остра. Дальнейший прогресс нашего развитого социалистического общества все больше начинает зависеть от уровня культуры и искусства, их воздействия на человека.

Каковы же в настоящее время взаимоотношения кинематографа ГДР со зрителями? С какими проблемами сталкиваются здесь работники кино?

Обратимся к статистике кинопосещений и назовем прежде всего следующую цифру: в 1957 году каждый житель ГДР посетил кино 18 раз. Если сравнить эти данные с соответствующими данными по социалистическим странам, относящимся к 1958 году, то выяснится, что ГДР лидировала по числу посетителей кинотеатров за год. Однако в то время как в Советском Союзе, Болгарии, Польше, Румынии, в Монгольской Народной Республике, а также на Кубе в последующие годы отмечался рост числа кинозрителей, а после этого был зафиксирован лишь небольшой спад зрительского притока в кинотеатры, в нашей республике появилась явная тенденция к снижению посещений кинотеатров, причем значительному.

Причина спада в первую очередь, как я полагаю,— не только в качестве выпускаемых фильмов, а в общественных изменениях, которые оказывают сильное влияние на отношение людей к искусству. Это прежде всего связано с расширением средств массовой информации, в особенности — телевидения, а также с возросшей тягой людей к литературе, к театру, музыке. На кинематограф уже остается меньше времени.

Возросший духовный уровень гражданина социалистической Германии формирует повышенные требования и к кино. Это диктует новый характер взаимоотношений кинематографа и зрителей.

Кинематограф в нашей стране пользуется огромным авторитетом и любовью. Но стоит сопоставить эту популярность кино с данными статистики кинопосещений, как станет очевидным, что фактическое отношение населения к посещению кинотеатров не идентично приверженности людей к киноискусству.

Явление это, безусловно, требует глубокого анализа.

Прежде всего необходимо учитывать, что возрастной состав наших зрителей в последние годы претерпел довольно существенные изменения. Если до начала 60-х годов он характеризовался наличием всех возрастных групп, то сегодня заметно увеличилась молодежная аудитория: более половины посетителей кино в настоящее время — люди в возрасте от 14 до 22 лет.

Изменение возрастной структуры состава кинозрителей, естественно, повлияло на требования, предъявляемые к киноискусству. В начале 70-х годов не случайно стали говорить о необходимости при производстве и прокате фильмов ориентироваться в первую очередь на молодежь. Это международное явление, и социологи неоднократно доказывали, что киноискусство пользуется наибольшим успехом именно среди молодежи. Так, молодежь ходит в кино в среднем 3 раза в два месяца, юноши несколько чаще, чем девушки. На каждый художественный фильм, просмотренный в кинотеатре, приходится пять фильмов, просмотренных по телевизору. Наряду с увлечением музыкой и чтением посещение кино является предпочтительным времяпрепровождением юношей и девушек всех профессиональных групп (согласно результатам исследований Центрального института по изучению молодежных проблем в Лейпциге).

Особая популярность киноискусства у молодежи учитывается нашим кинопроизводством и прокатом. Но ориентируясь на молодого зрителя, наши кинематографисты, видимо, должны думать и о том, как активнее привлечь в кинотеатры старшее поколение, которое в принципе проявляет к кино большой интерес.

Рассматривая модель взаимоотношений «фильм — зритель», необходимо исследовать и такую проблему, как существование «ножниц» в восприятии и оценке одного и того же произведения критикой, профессионалами, с одной стороны, и публикой — с другой. Фильмы, высоко оцененные работниками кино и критикой, у нас зачастую вызывали слабый интерес со стороны зрителей и, напротив, картины, пользующиеся большим успехом у зрителей, нередко подвергаются суровой критике профессионалов. Известно, что подобные явления наблюдаются не только в ГДР [1]. Объяснять такое несоответствие оценок лишь недостаточным пониманием киноискусства широкой аудиторией по сравнению со специалистами было бы упрощением. Кстати, результаты исследований, проведенных институтом по изучению молодежных проблем в Лейпциге, убедительно это подтверждают. Они показывают, что молодежь не воспринимает пассивно все, что предлагают ей средства массовой информации, а, напротив, активно вступает в дискуссию. Молодые люди вовсе не перенимают безоговорочно все мысли и образ действий персонажей фильма, даже если они временами и идентифицируют себя с отдельными героями или же симпатизируют им. Восприятие фильма является своего рода творческим процессом, во время которого молодой зритель, сталкиваясь с определенными проблемами, сравнивает показанное с собственным опытом и вступает в полемику: одно поддерживает, другое — отвергает. Потому-то среди молодежи так широко распространена потребность обсуждать со своими друзьями и знакомыми важные события, увиденные на экране. Такие беседы и дискуссии оказывают большое влияние на повышение степени воздействия произведения искусства [2].

Изучение проблем взаимоотношений кино и молодежи в нашей стране показало, что для полного восприятия фильма зрителем он должен отвечать трем условиям:

---

[1] См.: Н. Лебедев. Внимание: кинематограф. М., «Искусство», 1974, стр. 356.

[2] Социальное развитие личности молодежи в свободное время. «Молодежь и свободное время, молодежь и средства массовой информации» (материалы дискуссии). Берлин. «Юнге Вельт», 1971, стр. 9.

первое условие — достоверность, правдивость изображаемых в фильме событий; второе условие — полезность преподносимого фильмом материала, когда образ действий и мыслей героев может служить образцом для молодежи, вызывать активное желание подражать; третье условие — привлекательность, занимательность произведения, удачный выбор темы и сюжета.

Я уверен, что глубокое исследование восприятия киноискусства зрителями должно помочь художникам, искренне заинтересованным в том, чтобы их фильмы были нужны и понятны широкой аудитории. Сегодня за зрителя уже необходимо бороться. И не случайно в последнее время многие известные режиссеры высказывались по этому поводу, подчеркивая, что во главу угла в своей работе они ставят завоевание зрительского интереса, успех у зрителя. Марксистский подход к проблеме зрителя исходит из диалектики удовлетворения уже имеющихся духовных потребностей людей и пробуждения новых, служащих идейному и нравственному прогрессу человечества. Здесь — ключ к успеху наших фильмов. Этими критериями должны выверяться тематические направления, проблематика картин, их художественный уровень. Эти требования должны учитываться при планировании кинопроизводства.

Конечно же, в каждом отдельном случае форма подхода к зрителю будет конкретной: она зависит и от индивидуальности автора и от замысла, от содержания данного произведения. Здесь нет готовых рецептов и схем. Думается, нельзя отказываться от традиционных средств изображения, которые на протяжении истории человечества в соединении с большими гуманистическими идеями не раз доказывали свое позитивное воздействие. Однако привычные конструкции или сюжеты не должны рассматриваться как автоматическая гарантия массового успеха произведения искусства. Традиционные элементы должны творчески развиваться, использование их должно способствовать актуальности произведения, его созвучности потребностям сегодняшнего дня. И в то же время настоятельно необходимо искать новые методы отображения действительности с учетом роста эстетического уровня зрителя.

Популярный в ГДР кинорежиссер Х. Каров в одной из своих статей говорит, что кинофильм может быть лишь массовым событием, причем «новое качество кино» является «не только совместным сидением перед экраном, а всеобщим спором, диспутом, движением за ним». «Здесь,— пишет Каров,— должно быть движение, радость от просмотра, наслаждение». В своих фильмах Каров ясно дает понять зрителю свое отношение к рассматриваемым проблемам и стремится, особенно в картине «Легенда о Па́уле и Пау́ле», с помощью сочетания серьезных и юмористических, полных фантазии сцен,— прежде всего к эмоциональному воздействию на зрителя. Он рассказывает о вечных проблемах, о любви, о смерти, он поднимает разговор о том, что всегда волновало и волнует человека — о честности, о готовности к самопожертвованию, о чувстве долга, и добивается непосредственного контакта со зрителем, а следовательно, и возможности влиять на него, на его духовный, нравственный мир, старается вывести его на орбиту позитивных изменений.

В своей последней картине «Икар» Каров резко осуждает неспособность родителей найти пути к сердцу ребенка. Это осуждение читается в каждом эпизоде: столь постоянна однозначная «агрессивность» по отношению к эмоциям зрителей. На мой взгляд, здесь позиция автора слишком довлеет в повествовании, и поэтому зритель словно бы инстинктивно защищается от такого «массированного удара», от попытки навязать ему свое мнение и решить все за него.

Разумеется, зрителю важно знать, какова позиция режиссуры по отношению к поставленной проблеме, но он хочет сохранить свою свободу и иметь свое суждение.

На основе принципа, предлагаемого Каровым, то есть по методу сильного эмоционального воздействия, строит свои фильмы Хорст Зееманн. Зееманн имеет дело преимущественно с необычными ситуациями и судьбами, так как, по его мнению, каждое необычное явление выражается в обостренной, четко выраженной форме, то есть в форме, наиболее сильно воздействующей на зрителя. Зееманн верит в тождество воспринимаемого и изображаемого. Успехом у зрителя пользуются такие его фильмы, как «Время жить», «Спелая вишня», «Объяснение в любви к Г. Т.» и «Сюзи, милая Сюзи».

Другой концепции воздействия на зрителя придерживается режиссер Лотар Варнеке. До сих пор он был известен фильмами на современные темы, которые поднимали главным образом вопросы этики, морали и рассказывали о жизни молодой интеллигенции. Таковы картины «Доктор медицины Зоммер», «Эта старая история», «Жизнь с Уве», «Неисправимая Барбара». «Как жить разумно? Как можно сделать свою жизнь полной смысла?» [3] — так формулирует режиссер задачи, ради которых ставит свои фильмы. Образцы, отвечающие его идеалам, воплотившие его взгляды на кинематограф, он нашел в итальянском неореализме, в советском кино 20-х и 30-х годов и в немецком пролетарском киноискусстве 20-х годов. Главную цель художника он видит в том, чтобы исследовать реальную действительность с почти документальной точностью. Только этот путь, по мнению Варнеке, ведет к созданию картины, которая сильно воздействует на зрителя, заставляя его сопереживать увиденному.

Однако некоторые первые работы Варнеке, в особенности картины «Эта старая история», показали, что документально точная фиксация событий сама по себе не может служить гарантией успеха, гарантией того, что зритель непременно поймет замысел автора и поймет правильно. Тем не менее остается бесспорным, что после этих фильмов Варнеке наше киноискусство сделало определенный шаг вперед в художественном освоении повседневной реальности. В своих картинах режиссер ставит актуальные вопросы, не стараясь дать на них однозначные ответы. Он говорит: «Я не могу ограничиться альтернативными ответами, однозначными решениями... Проблемы, перед которыми стоят герои, находятся в постоянной динамике... и к ним нельзя подходить с устоявшимися представлениями...» [4].

Фильмы таких художников, как Вольф и Варнеке, требуют от зрителя известной эстетической подготовленности, активности, чуткости восприятия. К сожалению, еще не все слои нашей публики в полной мере обладают этими качествами. В последнее время Варнеке начал пересматривать некоторые свои художественные позиции, пытаясь найти для выражения своих мыслей оптимально понятную и интересную форму. В фильме «Жизнь с Уве» и в особенности в «Неисправимой Барбаре» он старается усилить воздействие на аудиторию, установить с ней тесный контакт. Авторское отношение к героям и их поступкам выступает здесь гораздо определеннее.

С точки зрения воздействия на зрителей интересен для анализа и фильм Гюнтера Райша «Вольц — жизнь и прозрение одного немецкого анархиста» (1974). Картина рассказывает о маленьких победах и большом поражении анархиста 20-х годов. Политические тезисы, непригодность которых доказала история, но которые и в настоящее время еще бытуют среди анархистов, с убедительной силой иллюстрируются эпизодами жизни отрицательного персонажа. Однако они впрямую, декларативно не опровергаются на экране, не комментируются и не высмеиваются. Создатели фильма доверились зрителю и оказались правы: наши социологические исследования по воздействию

---

[3] Л. Варнеке. Очарован людьми. — «Фильм унд Фернзеен», 1974, № 1, стр. 19.

[4] Там же, стр. 23.

ленты на аудиторию показали, что опрошенные зрители восприняли политические взгляды Вольца как исторически опровергнутые и отброшенные.

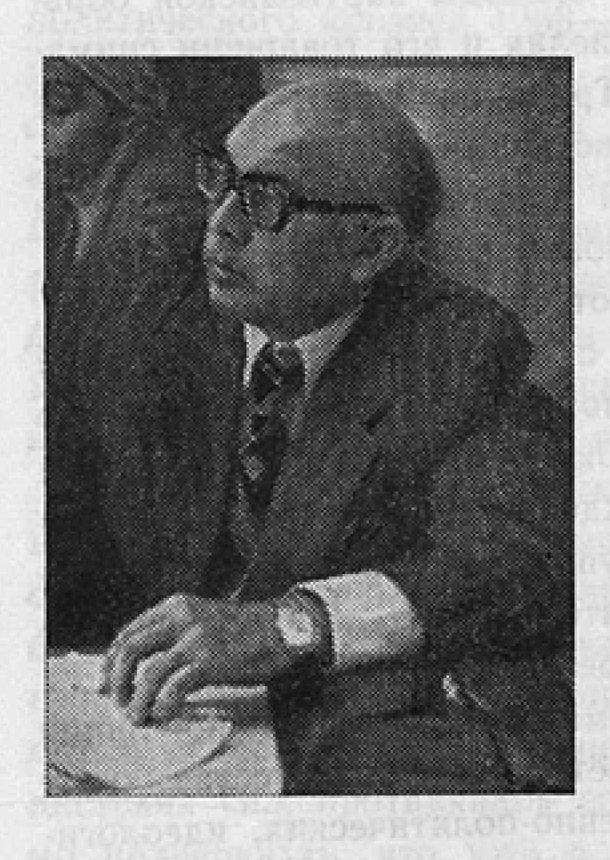
Наш современник ждет многого от искусства, и кинематограф социалистической Германии способен оправдать надежды и доверие народа. «Социалистический реализм является исторически молодым и динамическим искусством, и он постоянно развивается дальше. Наше искусство в состоянии разработать и полностью использовать все богатство своих возможностей»[5].

В заключение — о той огромной роли, которую призвана сыграть наука о кино в разработке проблемы взаимоотношений фильма и зрителя, в сближении публики и искусства экрана.

Можно сказать, что в ГДР ведутся относительно регулярные исследования в этой области с начала 60-х годов.

Подобная работа должна рассматриваться сегодня как необходимое условие развития киноискусства. Это требует наряду с постоянными эмпирическими исследованиями и теоретического осмысления вопросов, связанных с социологией кино. Необходимость такой деятельности признана всеми социалистическими кинематографиями, что показали, в частности, симпозиумы союзов работников кино и телевидения социалистических стран, другие подобные встречи.

Давайте же позаботимся о том, чтобы наше сотрудничество в этой области расширялось и становилось все более плодотворным. Этого требуют интересы социалистического киноискусства, идущего в авангарде прогрессивного мирового кино.



Эрнст Штриц (ЧССР)

Во вступительном слове Евгения Суркова, в выступлениях наших уважаемых коллег уже подчеркивалось, насколько важно серьезно разобраться в характере внутренних процессов, происходящих в каждой из национальных кинематографий социалистических стран, выяснить источники движения и факторы формирования этих процессов, показать, как в условиях социализма художественная культура, частью которой является кино, и общественная жизнь динамично взаимодействуют и влияют друг на друга.

[5] К. Хагер. К вопросам культурной политики СЕПГ. Берлин, «ДИТЦ», 1972, стр. 47.

В этой связи позвольте мне сперва поделиться одним личным воспоминанием о встрече с советским киноискусством, которая произошла в дни, богатые событиями, навсегда оставшимися в памяти словацкого народа как героическая страница его истории.

В самом начале Словацкого национального восстания, в сентябре 1944 года, на территорию, занятую повстанцами, каким-то чудом попала копия фильма Фридриха Эрмлера «Она защищает Родину».

Драматический рассказ о борьбе советских патриотов с фашистскими захватчиками, пафос произведения, воспевшего величие народного подвига, поднимал наш боевой дух, укрепляя веру в победу.

Тогда многие из зрителей прямо после сеанса уходили в партизанские отряды, надевали форму повстанческой армии, брали в руки оружие, умножая ряды восставших. Так художественное произведение, вдохновленное высокой идеей, виделось источником непоколебимой веры моих соотечественников в торжество дела, во имя которого они шли на борьбу. Создатели этого фильма не иллюстрировали историческое явление, а постигали его глубинные закономерности, его гражданский, человеческий и философский смысл; именно поэтому в памятные сентябрьские дни 1944 года картина «Она защищает Родину» помогла многим словакам глубже и отчетливее осознать содержание и цели вооруженной борьбы против нацизма, найти свое место в этой борьбе, твердо уверовать в ее грядущий успех.

В это же самое время, в огне восстания, в горных районах Словакии делал самые первые свои шаги будущий словацкий кинематограф. Группа киноработников под руководством ныне известного режиссера, народного артиста республики Пало Биелика, автора таких значительных кинопроизведений, как «Волчьи норы», «Сорок четыре», «Капитан Дабач», «Горные мстители», снимала на пленку эпизоды партизанской борьбы, запечатлев боевой энтузиазм и героизм повстанцев. Биелик и его товарищи снимали на поле боя, в партизанских лагерях, на аэродроме «Три дуба» под Зволеном, где совершали посадку советские самолеты, доставлявшие повстанцам оружие и снаряжение. Впоследствии сохранившийся материал стал основой документальной ленты «За свободу», был также использован в первом словацком игровом фильме «Волчьи норы».

Факты истории словацкой кинематографии не оставляют никаких сомнений в том, что рождение нашего киноискусства неразрывно связано с событиями и атмосферой антифашистского национального восстания, его революционной направленностью, что в поисках своего пути оно обращалось к идеям Великого Октября, вдохновлявшим наш народ на борьбу за национальное и социальное освобождение. В качестве примера здесь можно вспомнить хотя бы такие фильмы, как уже упоминавшаяся лента Биелика, ставшая первенцем нашего кино, а также «Бой кончится завтра» Мирослава Цикана, «Невспаханное поле» Владимира Багны, «Сорок четыре» Пало Биелика.

В дальнейшем развитие нашей социалистической кинематографии шло по линии упрочения традиций, сложившихся под воздействием советского киноискусства; опыт советского кино всегда помогал нам в решении общественно-политических, идеологических и культурных задач. Речь идет, разумеется, о творческом использовании достижений социалистической культуры Советского Союза в соединении с опытом и прогрессивными традициями собственной национальной культуры. Именно в этом направлении ориентировал нашу художественную интеллигенцию IX съезд КПЧ в 1949 году, решения которого предопределили путь развития чехословацкой кинематографии.

После освобождения страны от фашизма и победы народной власти в 1948 году словацкое кино начало свой путь практически с нуля; поэтому не удивительно, что с начала 40-х и до начала 50-х годов кинематограф в нашей республике развивался

сравнительно медленными темпами: в первое десятилетие выпускалось от одного до трех игровых фильмов. Однако среди них были и такие значительные произведения социалистического киноискусства, как «Невспаханное поле», «Сорок четыре», «Капитан Дабач». Постепенно в словацком кино формировались кадры национальной режиссуры: вслед за Пало Биеликом в художественный кинематограф приходят Владимир Багна и Андрей Леттрих; в начале 60-х годов на братиславской студии появляются молодые режиссеры, в том числе Штефан Угер и Мартин Голлый.

Для дальнейшего развития словацкого кино, как и для всей чехословацкой культуры, важное значение имело Постановление Президиума ЦК КПЧ по вопросам киноискусства (1950 г.), определившее задачи кинематографа в воспитании и формировании сознания трудящихся в период социалистического строительства. В Постановлении отмечалось, что количество фильмов, отражающих черты новой жизни народно-демократической республики, недостаточно, и особо подчеркивалось, что «Актуальность нашего кино во всей широте этого понятия означает, что каждый фильм должен обращаться к сегодняшнему зрителю, помогать ему в жизни, воспитывать его» [1].

Решения Общегосударственной конференции КПЧ, состоявшейся в июне 1956 года, дали новый стимул для развития социалистического кино в стране; их результаты сказались и в практической деятельности словацких кинематографистов. В 1958 году в Словакии выпускается 5 игровых фильмов, в 1961—8. С конца 50-х до начала 60-х годов словацкими кинематографистами создан ряд интересных и важных, с точки зрения идеологических задач социалистического кино, картин, в том числе: «Капитан Дабач» (1959), «Братья» (1961), «Путь воронов» (1962), «Горные мстители» (1962—1963).

Известно, какой вред был нанесен чехословацкому кино в результате общественно-политического кризиса 1968—1969 годов, когда некоторые деятели нашей культуры и искусства пытались лишить художественное творчество его классового, социалистического содержания. В таких фильмах, как «Алмазы ночи», «Жемчужины на дне», «О праздниках и гостях», «Отвага на каждый день», в ряде других картин, появившихся в тот период, негативные явления действительности тенденциозно гиперболизировались, а современный человек представал на экране жертвой непреодолимых враждебных обстоятельств, якобы порождаемых обществом. В этих фильмах часто звучали мотивы разочарования, скепсиса, безысходности. В конечном счете это было рассчитано на подрыв социалистических основ нашей общественной жизни и искусства.

Разумеется, социалистическое художественное творчество не может закрывать глаза на сложности, которые сопровождают процесс развития нового общества. Очевидно, однако, что фильмы так называемой чехословацкой «новой волны» представляли собой попытку грубого искажения основных закономерностей исторического процесса перестройки общества на социалистических началах, отрицания объективных преимуществ социализма. Не удивительно, что они пользовались поддержкой праворевизионистских сил, противников социализма и реакционных кругов за рубежом. Необходимо подчеркнуть, что уже в период общественно-политического кризиса отповедь такому «искусству» дал сам зритель: ни один из наиболее характерных образчиков направления «новой волны» не пользовался у нас в стране успехом. В процессе ликвидации последствий кризисного развития и консолидации здоровых сил в партии и обществе, протекавшем особенно активно после XIV съезда КПЧ, стала абсолютно очевидной бесперспективность кинематографического творчества, оторванного от реальности,

---

[1] «Творба», 19 апреля 1950 г.

от подлинных народных интересов. В 1969—1970 годах в словацком кино, как и в чехословацкой культуре в целом, начинается процесс консолидации сил, обеспечивший в недалеком будущем новый творческий подъем социалистического искусства. Активное развитие этого процесса было определено в первую очередь тем обстоятельством, что в кинематографе Словакии традиции реалистического кинотворчества, основанного на социалистических принципах, никогда полностью не прерывались; это подтверждают и фильмы, созданные Пало Биеликом, Владимиром Багной, Мартином Голлым, Андреем Леттрихом и другими художниками в 60-е годы.

В настоящее время словацкий кинематограф развивается успешно, опираясь на передовые, революционные традиции национального киноискусства, глубже осмысляя свою общественную роль в духе решений XIV и XV съездов нашей партии. Производство полнометражных фильмов в республике достигло 8—9 в год, не считая большого числа картин, снимаемых для телевидения. Словацкое киноискусство приблизилось к жизни и наметило для себя задачи, отвечающие наиболее актуальным общественным целям социализма, его нравственным и социальным ценностям, идеалам, культурным запросам народа.

Творческие поиски наших художников сегодня сосредоточены на разработке современной проблематики и освещения тем, связанных с ключевыми моментами развития нашего общества, возвращающих нас к поворотным этапам в жизни народа — в отдаленном и недавнем прошлом.

В лучших словацких фильмах последнего времени зрелость и глубина идейного содержания, пафос утверждения социалистических принципов общественной жизни соединяются с высокими профессиональными и художественными качествами, со смелым творческим поиском кинематографистов, работающих в оригинальной, самобытной художественной манере.

Достижения словацкого кинематографа были по достоинству оценены не только отечественной, но и зарубежной критикой. Фильмы, созданные на киностудии «Братислава-Колиба», были удостоены ряда почетных наград на национальных и международных киносмотрах. Так, одну из главных наград XVIII Международного кинофестиваля в Карловых Варах в 1973 году получила картина Йозефа Режухи по сценарию Яна Соловича «Вполне порядочные парни»; эта же работа была отмечена премией и на фестивале чешских фильмов в Пльзене. Через два года после Пльзеньского киносмотра на национальном кинофестивале в Праге 1975 года Главный приз получил фильм словацкого режиссера Штефана Угера, посвященный событиям антифашистского восстания — «Великая ночь, великий день» по сценарию Альфонца Беднара.

На работе Йозефа Режухи мне хочется остановиться подробнее, поскольку «Вполне порядочные парни» — это в определенном отношении этапный фильм, имеющий принципиальное значение для развития словацкого киноискусства в последнее время. Конфликт этого произведения впрямую связан с общественной проблематикой современности и подводит зрителя к серьезным размышлениям о личной ответственности гражданина социалистического общества за дело, которое ему поручено. На экране действуют коллективный герой — бригада водителей тяжелых грузовиков, представители рабочего класса; мы наблюдаем динамику взаимоотношений в трудовом коллективе, процесс нравственного роста героев. Тема труда и людей труда прозвучала в этом фильме искренне и убедительно, с большой художественной силой и достоверностью. В картине заметна внутренняя полемика с концепциями индивидуалистической исключительности личности и социального пессимизма, на которых основывались многие фильмы «новой волны».

Работа Йозефа Режухи относится по своему жанру к «производственным фильмам», однако она непосредственно касается не только производственных, но и социально-нравственных проблем, отвечая важным задачам социалистического искусства, которое должно уделять больше внимания вопросам новой морали, исследовать черты личности, обладающей высоким уровнем общественного сознания.

Три года назад наш народ отмечал знаменательную дату — 30-летие Словацкого национального восстания. В преддверии юбилея словацкие кинематографисты создали целый ряд произведений, посвященных легендарному периоду борьбы против фашизма; они как никогда сполна отдали долг этой важной теме. В их картинах истоки мужества и героизма участников Сопротивления, его интернационалистический характер рассмотрены в свете сегодняшнего социального и исторического опыта. Так, режиссер Штефан Угер снял по сценарию Милана Ферка картину «Если бы у меня было ружье» (1971), в которой сложные процессы социально-психологического характера, имевшие место в этот поворотный исторический период, увидены глазами мальчика, что придает повествованию эмоциональный, поэтический тон. Психологическую драму «Искатели света» (1971), события которой разворачиваются в то же историческое время, снял режиссер Мирослав Горняк (сценарий Пало Гейдоша); фильм отличает резкая поляризация противоборствующих сил, углубленная классовая трактовка конфликта. Режиссер Ян Лацко, выбрав для постановки сценарий Ивана Буковчана, отмеченный одной из главных премий конкурса на лучший сценарий, проведенного к 50-летию КПЧ, создал в фильме «Человек на мосту» (1972) удивительно достоверный и привлекательный портрет человека, который, не будучи по натуре ни борцом, ни героем, в решительную минуту проявляет редкое мужество и идет на смерть, спасая жизнь партизанам. «Человек на мосту» — одно из высших достижений нашего кино в разработке темы освободительной борьбы и Сопротивления, прежде всего потому, что в этом фильме выявлена закономерность неразрывной связи судьбы народа и судьбы отдельного человека, чьими поступками движет чувство патриотизма и любви к людям.

Реальная история, жизнь и борьба Героя Советского Союза капитана Яна Налепки, вдохновила словацкого режиссера Мартина Тяпака на создание совместной картины «Завтра будет поздно» (1972) по сценарию Милоша Крно и Анатолия Делендика. Опираясь на документальный материал, словацкие и белорусские кинематографисты создали интересную и глубоко правдивую картину о боевом братстве словаков и советских людей, подчеркнув мысль о том, что нерушимая братская дружба наших народов зародилась на полях сражений и скреплена совместно пролитой кровью. На фестивале чешских и словацких фильмов в Пльзене в 1973 году Милон Крно и Анатолий Делендик получили премию за лучший сценарий; фильм «Завтра будет поздно» был отмечен наградой жюри XI фестиваля фильмов о молодежи и для молодежи в Трутнове, а актер Милан Княжко, снимавшийся в роли Налепки, получил премию «Малое золотое солнце» на том же киносмотре.

В год 30-летнего юбилея Словацкого национального восстания режиссер Мартин Тяпак вернулся к теме Сопротивления, поставив картину «День, который не умрет»; в основу сценария Ивана Буковчана снова были положены невыдуманные события. «День, который не умрет» воспевает героизм и мужество людей, способных на самые большие жертвы во имя идеалов свободы и социальной справедливости. Фильм был отмечен Национальной премией Словацкой Социалистической Республики.

Уже упоминавшийся выше фильм «Великая ночь, великий день» возвращает нас к событиям, происходившим в словацкой деревне в конце второй мировой войны; жизнь предлагает героям ленты серьезное испытание, заставляет их выбирать между прош-

лым и будущим, причем необходимость не оставляет места колебаниям и компромиссам. «Великая ночь, великий день» покоряет ясностью и завершенностью своей художественной формы, искренними интонациями, определенностью авторской позиции.

Оригинальный подход к теме восстания обнаружил режиссер Владимир Павлович в фильме «Трофей неизвестного стрелка», действие которого происходит в горной области Словакии. В ряде эпизодов, которые можно назвать психологическими этюдами, на экране сопоставляется сегодняшняя жизнь персонажей и их боевое прошлое. Создатели картины говорят о нравственных истоках героизма.

Многие словацкие фильмы, созданные уже после 30-летия Национального восстания, рассказывают о подпольной антифашистской борьбе, о ее участниках. Сюда относятся две новые ленты Иозефа Режухи — «Жизнь в бегстве» и «До последнего дыхания». Первая основана на подлинных событиях из жизни героя Словацкого национального восстания Кукорелли; в ней действуют люди, исполненные решимости во что бы то ни стало оказать сопротивление фашистской тирании, найти свое место в борьбе за освобождение. Создатели фильма «До последнего дыхания», вновь решая тему героизма, особо подчеркивают интернациональный характер движения антифашистского Сопротивления.

Думаю, что даже на основании этого неполного перечня можно убедиться, что словацкая кинематография внесла серьезный вклад в художественную разработку большой и важной темы народной истории, всесторонне осмыслив события, связанные с национально-освободительной борьбой в период второй мировой войны и в первую очередь со Словацким национальным восстанием. Тем самым она не только отдала долг благодарных потомков памяти павших героев, но и обогатила исторический и нравственный опыт современника. Значительные художественные достоинства многих из названных картин, снискавших зрительское признание, способствовали повышению общественной роли словацкого киноискусства, приблизили его к решению задач, поставленных на XIV съезде КПЧ, который призвал наших кинематографистов воплотить на экране темы героизма и революционной борьбы.

Здесь необходимо, на мой взгляд, отметить фильм Яна Лацко по сценарию Яна Йонаша «До неба далеко» (1972), действие которого происходит в буржуазной Чехословакии. Картина ярко раскрывает личную и общественную драму молодого сельского учителя, который придерживается передовых взглядов и искренне желает отдать все силы служению народа, но оказывается «лишним» в обществе, основанном на социальном неравенстве. Это фильм об одном из тех людей, которым мы обязаны нашим сегодняшним днем.

В картине Мартина Голлого «Грех Катарины Падыховой» (1973, по мотивам рассказа Петра Илемницкого «Возвращение») на первый план выдвигается проблема гуманизма; конфликт произведения предопределен невозможностью примирения интересов простого человека с его мечтой о счастье и достойном существовании с законами буржуазного общественного строя.

В другом фильме, «Кто уходит в дождь» (1974), Мартин Голлый возвращает нас к тому времени, когда начиналась коллективизация сельского хозяйства страны. Герои картины, простые люди, чьим уделом всегда был тяжелый труд на хозяина, находятся на пороге важных перемен, которые должны изменить весь их жизненный уклад. Близко в тематическом отношении примыкает к этой ленте фильм Душана Кодайя «Путь женщины» (1974) по сценарию Штефана Зубера, повествующий о драматической судьбе женщины, которая обретает свое счастье в условиях новой послевоенной Чехословакии. Картина была удостоена премии Антонина Запотоцкого.

Коренные общественные перемены, происшедшие в нашей стране после победы над фашизмом, и связанные с ними изменения в области социальной психологии, человеческих взаимоотношений отражены в таких фильмах, как «Очаковские пасторали» (1973) и «Десять процентов надежды» (1975) Йозефа Захара, «Огненные перекрестки» (1974) Мирослава Горняка, «В любую погоду» (1974) Штефана Филана, «Отмеченные временем» (1975) Зора Загона, в ряде других новых лент словацких кинематографистов.

Событий кризисных лет касается в своем фильме «Лихорадка» (1975) Мартин Голлый; эту работу отличает острая постановка проблемы гражданского долга, гражданского мужества, столь необходимого человеку, защищающему общественные интересы в сложной политической ситуации. В 1976 году сценарий фильма (автор Йозеф Кот) был отмечен Национальной премией Словацкой Социалистической Республики.

Большой успех у зрителя завоевали словацкие кинокомедии «Орлиное перышко» (1971) Мартина Голлого и «Пахо, гибский разбойник» (1973) Мартина Тяпака, а также исторический фильм Владимира Багны «Скрытый источник» (1973).

В 1971—1975 годах в Словакии, помимо 41 игрового фильма, было создано более трехсот лент короткого и среднего метража, многие из которых получили высокую оценку на отечественных и международных фестивалях. (Так, фильм «Верхушки деревьев» получил приз на VIII МКФ в Москве в 1973 году.) В центре внимания документалистов события и закономерности современной жизни, перемены, происходящие ныне в нашем обществе, и, конечно же, человек — созидатель, гражданин социалистического общества.

В заключение я хочу подчеркнуть, что словацкая кинематография, добившаяся за последние годы заметных успехов, обогатившая национальную художественную культуру рядом значительных произведений киноискусства, вступила в период своей зрелости. Дальнейшее повышение общественной роли словацкого кино зависит в первую очередь от более углубленного и широкого освоения тем современной действительности.

●

Великая Октябрьская социалистическая революция, славное 60-летие которой мы отмечали в этом году, обогатила мировое киноискусство новым революционным содержанием.

Сегодня социалистический кинематограф представлен многонациональным отрядом художников братских стран, которых сближает общность мировоззрения, единое понимание главных целей искусства, участвующего в борьбе за преобразование мира на коммунистических началах.

В результате мирового революционного процесса, начатого победой Великого Октября, социализм превратился в самую влиятельную силу современного исторического развития.

В этих условиях ответственность социалистического киноискусства возрастает, расширяется круг его задач, которые, в свою очередь, становятся все более сложными и разносторонними. Справиться с ними может только художник, творчество которого характеризуется диалектическим подходом к действительности, способностью оценивать явления окружающей жизни с классовых, гражданских позиций, художник, постоянно занятый поиском новых средств отображения жизненной реальности.

Социализм дает такому художнику самые широкие возможности для реализации своих замыслов. В этом — высшее проявление свободы творчества в условиях социалистического кинематографа, гарантия того, что экран мира социализма будет и интересным и поучительным для современного зрителя.

Николай Савицкий (СССР)

Важная особенность конференции «Экран мира социализма» состоит, на мой взгляд, в том, что большинство участников этой представительной международной встречи не ограничивалось освещением узко национальных проблем, связанных с развитием лишь той или иной кинематографии. Оценивая же нашу работу по ее главным итогам, можно, думаю, сказать, что здесь была предпринята попытка коллективного обобщения обширного и разнообразного по своему характеру материала и опыта, связанного с теорией и практикой кино социалистических стран,— что имеет интернациональную значимость с точки зрения задач и перспектив развития социалистической кинематографии в целом.

Такой результат внушает чувство удовлетворения, но, как мне кажется, отнюдь не является неожиданным. Он по-своему отражает другие, более масштабные и глубокие процессы, которые протекают в рамках социалистической интеграции, постоянно расширяющегося и крепнущего сотрудничества братских стран, охватывающего в настоящее время едва ли не все области политической, экономической и культурной жизни мира социализма.

Кинематография не представляет в этом смысле исключения. Причем, наша конференция (факт ее созыва, вопросы, которые здесь поднимались), с одной стороны, еще раз подтверждает важность развития идеологического сотрудничества социалистических государств, а с другой — сама является примером такого сотрудничества в сфере теории кино и кинокритики, пусть сравнительно скромным по масштабам, но, несомненно, ценным.

Хочется думать, что конференция, завершив свою работу, будет иметь и конкретное продолжение. Я имею в виду не только публикацию ее материалов на страницах журнала «Искусство кино» и комментарии, которые, как мы надеемся, появятся в других киноизданиях социалистических стран. Есть основания считать, что она даст новый импульс для более углубленного и эффективного в методологическом отношении исследования кинопроцесса в странах социализма, изучения национальных особенностей киноискусства отдельных стран, общих закономерностей развития социалистического кинематографа, его влияния на мировое кино. Широкий и заинтересованный обмен мнениями, состоявшийся в дни работы конференции, должен помочь всем нам сконцентрировать свои усилия на наиболее актуальных и ответственных проблемах социалистического киноведения.

Журнал «Искусство кино», международный отдел нашего издания, рассматривает задачи освещения и анализа художественной практики социалистических кинематографий, информацию о наиболее значительных явлениях в кино братских стран как свою первоочередную задачу.

Так, мы регулярно публикуем обзоры программ всех главных национальных и международных киносмотров, которые проводятся в социалистических государствах, таких, как Карлововарский, Лейпцигский, Варненский, Краковский, Пульский фестивали. Статьи наших специальных корреспондентов, которых мы ежегодно направляем для участия в работе названных фестивалей, дают читателю самые свежие сведения о том, что происходит сегодня в кинематографе данной страны или группы стран. А будучи взятыми вместе, они составляют пока еще, к глубокому нашему сожалению, фрагментарную, но в некоторых отношениях уже достаточно полную картину развития кино в различных европейских странах, в странах Азии и на Кубе.

Примерно 5 лет назад мы начали периодически помещать на наших страницах выступления руководителей государственных кинематографических организаций и творческих союзов социалистических стран. Мы продолжили эту традицию в год 60-летия Великого Октября. За 1977 год в журнале появилась целая серия таких выступлений, в том числе — статьи председателя Комитета по культуре и искусству Народной Республики Болгарии Людмилы Живковой, заместителя министра культуры Монгольской Народной Республики Самбуугийна Церендоржа, начальника главкиноуправления министерства культуры Венгерской Народной Республики Иштвана Б. Сабо, заместителя министра культуры Социалистической Республики Вьетнам Ха Суан Чыонга, председателя Чехословацкого союза работников театра, кино, телевидения и радио Иржины Шворцовой, генерального директора объединения «Румыния-фильм» Социалистической Республики Румыния Марина Станчу и других.

На наш взгляд, публикация этих материалов позволила нам организовать на страницах журнала заочный обмен мнениями на высоком уровне по наиболее актуальным проблемам развития социалистического кинематографа и его перспективам.

В то же время мы всегда охотно предоставляем слово в нашем журнале коллегам из братских стран — киноведам и кинокритикам, видным кинематографистам. Вот имена лишь некоторых авторов, которые у нас печатаются: Эмил Петров, Христо Христов, Иван Стоянович, Вера Найденова из Болгарии; Иштван Немешкюрти, Эрвин Дертян, Андраш Ковач, Золтан Фабри из Венгрии; Нгуен Дак из Вьетнама; Конрад Вольф, Курт Метциг, Эрвин Гешоннек, Гюнтер Райш из ГДР; Болеслав Михалек, Ежи Плажевский, Казимеж Куц, Ежи Кавалерович, Анджей Вайда из Польши; Мирча Александреску, Серджио Николаеску, Ион Попеску-Гопо из Румынии; Отакар Вавра, Славой Ондроушек, Йозеф Режуха, Карел Глушичка из Чехословакии.

Мы публикуем отдельные монографические статьи, обзоры и рецензии, посвященные творчеству известных мастеров кино Болгарии, Венгрии, Вьетнама, ГДР, КНДР, Кубы, Монголии, Польши, Румынии, Чехословакии, Югославии. Причем, можно с удовлетворением отметить, что кинематографисты, чьи творческие биографии и отдельные работы освещались у нас в журнале наиболее подробно,— чаще других упоминались участниками нашей нынешней конференции, когда заходила речь о наиболее показательных явлениях в кино отдельных стран.

Особое внимание мы стараемся уделять статьям проблемного и обзорного характера, отражающим ведущие закономерности развития киноискусства социалистических государств, а также — коллективным выступлением кинематографистов стран социализма в нашем журнале — по случаю знаменательных событий в общественной и культурной жизни наших народов, например, откликам участников Московского и Ташкентского кинофестивалей на приветствия Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева в адрес этих кинофорумов. Среди других материалов, появившихся за последние 5—6 лет, нужно отметить статьи Р. Соболева «Рождение героя» (заметки о первоначальном этапе становления киноискусства социалистических стран); Ю. Ханютина «Документ и образ» (о некоторых тенденциях в социалистическом документальном кино); подборки выступлений кинематографистов социалистических стран «Во имя общих целей» (об основах единства идейно-художественной направленности социалистического киноискусства), «Объединяющее кино» (о влиянии советского кинематографа на мировой кинопроцесс), «Навеки в памяти народов» (к 30-летию Великой Победы над фашизмом во второй мировой войне), «Мир читает Шолохова» (к 70-летию писателя), «Эпос революции» (к 50-летию фильма «Броненосец «Потемкин»).

Хочу подчеркнуть, что эти материалы всегда с большим интересом встречаются и кинематографической общественностью и широкой читающей публикой в Советском Союзе, теми, кого мы считаем постоянными читателями нашего журнала; они получают самый широкий резонанс, о чем свидетельствуют письма в редакцию и перепечатка некоторых из этих материалов в других изданиях и в отдельных сборниках, выходящих в издательстве «Искусство», обсуждения и дискуссии среди профессиональных кинематографистов, в ходе которых часто упоминаются статьи и интервью, впервые увидевшие свет на страницах журнала «Искусство кино».

Однако было бы неверным считать, что журнал «Искусство кино», Союз кинематографистов СССР и недавно созданный, активно развернувший свою работу Научно-исследовательский институт теории и истории кино Госкино СССР уже на сегодня сделали достаточно для полного и всестороннего освещения кинопроцесса в странах социализма. Здесь необходимо чувство реальной перспективы и объема предстоящей исследовательской, журналистской и организаторской работы, а не самоуспокоенность.

В свое время авторы Коммунистического манифеста Маркс и Энгельс, говоря о всемирной культуре будущего, по отношению к литературе писали так: «Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможным, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература»[1].

То, о чем писали основоположники научного коммунизма, — дело будущего, но уже сегодня мы наблюдаем активное начало этого процесса, ростки всемирной культуры будущего, к которой несомненно придет человечество в своем развитии по пути социализма и строительства коммунистического общества. Ростки нового процесса мы наблюдаем и в такой важной отрасли современной культуры, какой является кинематография.

Как подчеркивалось в ходе нашей двухдневной дискуссии, намечаются черты общности, которая уже сегодня объединяет различные национальные кинематографии во всемирный феномен социалистической кинематографии, социалистического киноискусства, единого по своим идеологическим, философским принципам, разнообразного по стилевым особенностям, поискам в области форм и тем. Анализ общих интернациональных и специфических национальных проблем и закономерностей, связанных с этим явлением, — магистральная задача нашего киноведения и кинокритики. Мне хочется подчеркнуть, что она может быть решена только коллективными усилиями. Точно так же, как дальнейшее развитие социалистической кинематографии в целом требует координации деятельности и углубления сотрудничества художников Болгарии, Венгрии, ГДР, Кубы, Советского Союза — всех стран социалистического содружества, точно так же и освещение этого процесса, углубленное исследование его основных идейных, эстетических, философских принципов может быть выполнено только в результате наших совместных усилий. Ни советским киноведам, ни венгерским кинодеятелям, ни кинокритикам ГДР или какой-либо другой страны в отдельности эта задача не под силу. Мы должны работать сообща. И как мне представляется, конференция «Экран мира социализма» в какой-то степени приближает нас к решению этой задачи, хотя бы на уровне постановки проблемы.

Мы еще недостаточно внимательны к постановке общих вопросов развития социалистической кинематографии, к осмыслению направлений и результатов коллективного

---

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 4, стр. 428.

творческого поиска, который ведут художники социалистических стран на экране, поиска, вытекающего из общности нашей идеологии и единства наших исторических целей.

Конкретно это происходит и потому, что о той или другой кинематографии мы чаще «вспоминаем» в связи с той или иной знаменательной датой. Скажем, 70-летие чехословацкого кино или 30-летие более молодых социалистических кинематографий. К этому времени мы помещаем соответствующий материал. Материал важный, нужный, которого ждут, который встречают с удовлетворением. А потом, через какое-то время опять забываем об этом кинематографе до... следующей даты.

Наши журнальные публикации должны быть более стабильными во времени. Мы должны не выхватывать какие-то изолированные яркие моменты из всего процесса развития данной национальной кинематографии, а попытаться приблизить читателя к осознанию, ощущению этого процесса в его развитии, в его различных стадиях, к пониманию ценности не только отдельных выдающихся картин, но и их места в динамике развития национального кинопроцесса. Это очень важно.

Как советские киноведы, так и социалистическое киноведение в целом еще недостаточно оценили вклад социалистического кино в мировой кинематограф. Мы здесь порой куда более скромны, чем того заслуживает объективное положение дел. Говоря о достижениях каждой национальной кинематографии, мы должны также критически оценивать и наши недостатки и поиски путей их устранения. При этом откровенность критической оценки, правдивость и объективность в отношении того или иного явления, того или иного фильма никого смущать не должны. Это нормально для нас: так принято среди друзей. И точно так же мы должны открыто, точно и громко говорить о тех бесспорных успехах, которые у нас имеются, которые не ограничиваются рамками одной национальной кинематографии и которые вносят свой вклад не только в дальнейшее совершенствование кинодела стран социализма, но и являются важнейшим вкладом в развитие всего прогрессивного мирового кинематографа.

Наконец, я хотел бы отметить, что мы мало, до обидного мало, знаем друг друга, недостаточно часто обмениваемся материалами, мало переводим, наконец, недостаточно часто встречаемся так, как встретились в этом году. А ведь в ходе подобных встреч всегда могут состояться интересные, плодотворные беседы и обсуждения, что доказывает и наша нынешняя встреча.

В своем выступлении Славой Ондроушек сказал, что искусство нельзя превращать в социологический трактат. Нельзя превращать его и в публицистический трактат. Нельзя превращать фильм лишь в предлог для отвлеченного изложения тех или иных идей, пусть — и правильных и актуальных. Искусство, которое не доходит до зрителя, — глас вопиющего в пустыне.

Эта проблема волнует сегодня кинематографистов многих стран. Не случайно ее касались Энрике Колина Альварес, Зигфрид Фризе и другие товарищи, выступавшие здесь. Необходим диалог «экран — зритель». Экран, произносящий монолог, — это бессмысленный и недейственный экран. Причем, проблема эта, в первую очередь, — не экономическая, а идеологическая, поскольку в кинофильме как в произведении искусства не существует ничего, кроме содержательной художественной формы. А если там есть только идея в своем назывном, номинальном выражении, то чем же тогда, спрашивается, искусство отличается от публицистики!

К этой проблеме примыкает другая — проблема эстетического воспитания зрителя, которую журнал «Искусство кино» рассматривает как одну из центральных при составлении перспективных планов. Мы уже опубликовали ряд материалов, дающих представ-

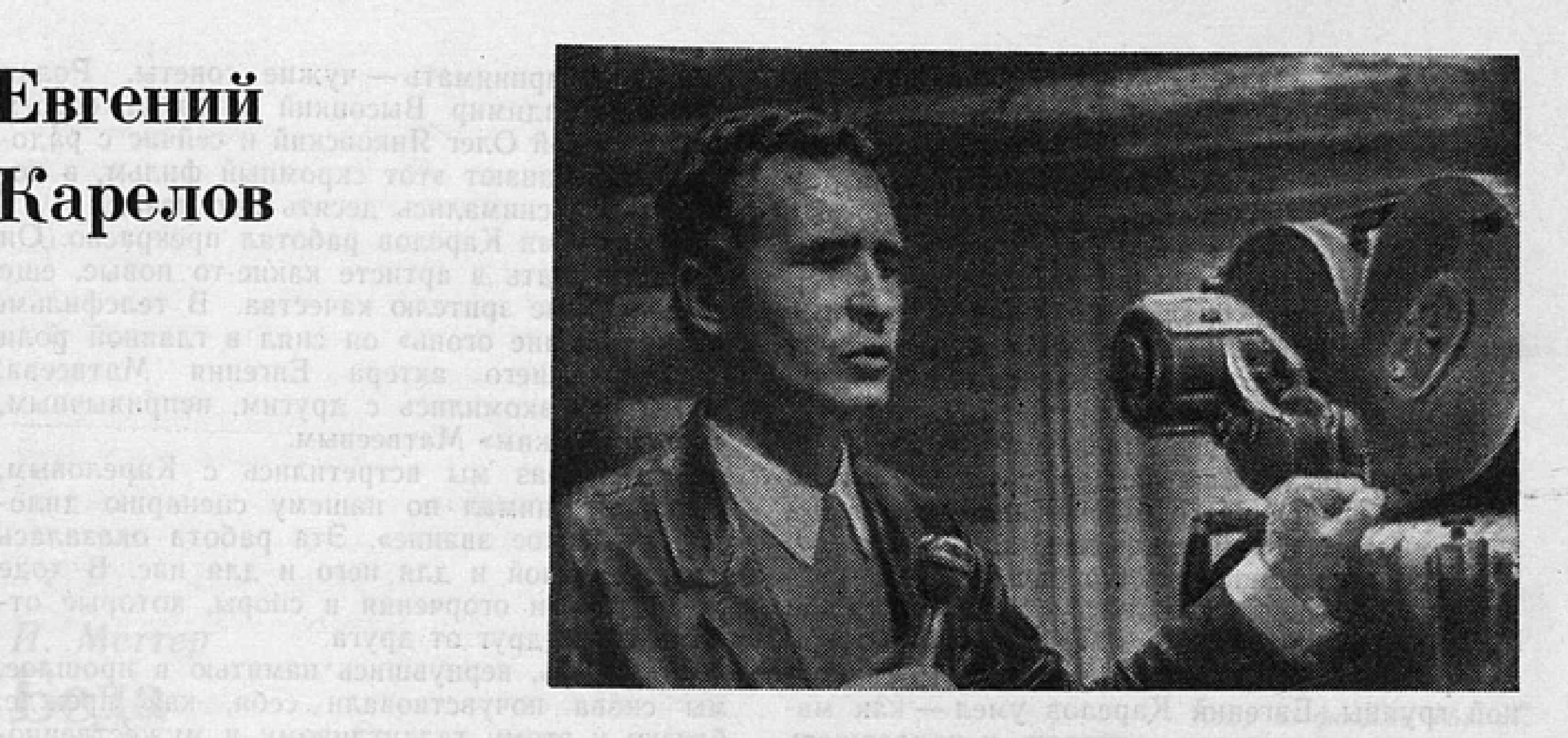
ление о вкусах современного зрителя и намечающих направления и формы работы по повышению эстетического уровня киноаудитории, по выявлению ее запросов. В частности, стенограмму дискуссии слушателей Высшей комсомольской школы «Спор о герое-современнике»; на эту дискуссию ссылался в своем выступлении на страницах газеты «Правда» Сергей Герасимов, когда говорил о зрелости и глубине оценок произведений искусства определенной частью наших зрителей. Очевидно, что критика и киноведение должны участвовать в формировании зрительских вкусов, в эстетическом воспитании зрителя, стремясь не только освещать кинопроцесс, но и активно на него воздействовать.

На этом тезисе я хочу остановиться. Коль скоро мы считаем искусство не только средством отображения действительности и ее художественного анализа, но и средством активного вмешательства в жизнь, в ее процессы, средством воспитания и формирования взглядов современника и создания определенного нравственного, социального климата в обществе, коль скоро мы числим эту задачу за кинематографом, — стало быть, и перед киноведением и кинокритикой тоже стоит задача активно вмешиваться в дела кино. Не только отражать состояние дел в этой области. Вот к чему я призываю всех своих коллег. А чтобы этот процесс носил интернациональный характер, характер коллективных, согласованных усилий, мы обязаны шире использовать все те формы, которые дает нам наша близость, наше идейное родство: больше обмениваться материалами, чаще встречаться, устраивать диалоги и дискуссии.

Мы представляем в мире самое гуманное искусство, искусство социалистического реализма. И потому мы должны всюду поддерживать художественное творчество, которое действительно служит человеку, его насущным надеждам и нуждам, которое помогает отстаивать реальные, а не мнимые права человека, которое отвечает в этом отношении принципам гуманистической нравственности. Мы — патриоты, и потому наша задача по мере сил служить развитию национального искусства и национальной культуры. Наконец, мы — интернационалисты, и потому нам необходимо больше задумываться над тем, как нам более успешно справиться с тем общим делом, которое мы выполняем сообща во имя высоких целей, объединяющих братское содружество социалистических стран.

С заключительным словом выступил главный редактор журнала «Искусство кино» Евгений Сурков.

Евгений Карелов



Смерть человека — всегда трагедия. Но когда умирает близкий друг, товарищ, чью улыбку ты знал, чувствовал, как протянутую руку... Друг! Утро, день, вечер. И он уходит, и с ним отрывается и уходит то живое, близкое, разделенное. И вот мы остаемся без него!

Он вырос в военное время, в прифронтовом городе. Он видел эшелоны сорок первого, сорок второго, сорок пятого. Он видел нужду, горе, голод, труд, сжатые зубы и — Победу. И талант художника, о котором, может, Женя и не подозревал, впитал эмоционально все стороны этого подвига, подвига народа, где было общее горе, общая победа, общее достоинство и гордость. Этот опыт не каждый может впитать и понять сердцем.

Время проносится, но не каждый может в него вглядеться, не каждый может прочувствовать его и подняться над ним и слиться с ним. Женя был художник. Душой. И жизнью. Он любил свою работу, но всегда он ставил выше работы людей, которые стояли рядом. Он страдал, когда рядом кто-то был «хладнокровен» в работе, но он всегда старался понять: почему.

Он сделал много картин, он работал много, он не щадил себя. Как у всякого художника, у него были взлеты и неудачи, и, как у каждого из нас, жизнь не кончалась только киностудией и работой над фильмом. И когда было трудно и одиноко, как только бывает художнику, причины своих неудач он искал в себе, брал все на свои плечи. И также легко иронизировал над своими успехами, готовый их разделить со всеми.

Он не успел сделать свою главную картину, фильм, к которому он шел долгие годы. Готовился. Рассказывал. Взвешивал. Проверял. Он не хотел, чтобы эта картина о трудном военном времени была гранитная, мраморная, гипсовая, он хотел, чтобы она была живая, с живыми человеческими глазами и с той улыбкой, с которой он сам смотрел на этот мир.

И эту улыбку он оставил нам всем навсегда!

Е. Григорьев

Смерть Евгения Карелова, которому не исполнилось и сорока шести, глубоко опечалила нас — но, как это ни страшно, не удивила. Мы знали, что этот веселый, по-спортивному подтянутый человек, давно и тяжело болен. Сердце, сосуды...

Может быть, именно поэтому он так торопился: ставил картину за картиной, не давая себе передышки.

Познакомились мы с ним много лет назад, не подозревая, что нам предстоит не только дружить, но и работать вместе. Мы посмотрели его симпатичнейший фильм «Нахаленок», оценили прекрасную работу с мальчишкой, посмеялись над сном Нахаленка: мальчику кто-то сказал, что в городе дома большие, как три хаты, поставленные друг на друга; и вот ему приснился город с такими именно домами...

Потом увидели совсем другой фильм — жесткий и горький «Третий тайм» — и поняли, что наш новый приятель хороший режиссер, глубокий, искренний.

Вскоре Женя дал нам почитать свои рассказы. Мы взяли их с некоторой опаской: все, кроме писателей, рассказы пишут легко. Но, прочитав, обрадовались. Писал Карелов хорошо — весело, с пониманием людей и с добрым к ним отношением.

Когда Карелов предложил нам написать для него сценарий о штурме Перекопа, мы согласились, не раздумывая. И не ошиблись: работа с Женей, когда он снимал «Служили два товарища», осталась для нас одним из самых приятных и дорогих воспоминаний в нашей кинематографической жизни.

Об искусстве Карелов не говорил много и громко, не давал втянуть себя в теоретические споры — отшучивался или помалкивал.

Была в работе Карелова тонкость и сила; был темперамент, сдерживаемый юмором — а юмор его был облагорожен грустью. Таким чувством юмора часто бывают наделены люди замкнутые и меланхолические, но к Карелову это никак не относится. Он был человеком деятельно веселым, даже озорным. И работа для него была удовольствием, которое он предлагал разделить с ним всем участникам съемочной группы. Евгений Карелов умел — как мало кто из режиссеров — создать и поддержать на съемках атмосферу всеобщей заинтересованности, товарищества, артельного подхода к делу.

Он был сильный человек, точно знал, чего хочет, и поэтому не боялся выслушивать — а иногда и принимать — чужие советы. Ролан Быков, Владимир Высоцкий и тогда совсем еще молодой Олег Янковский и сейчас с радостью вспоминают этот скромный фильм, в котором они снимались десять лет назад.

С актерами Карелов работал прекрасно. Он умел отыскать в артисте какие-то новые, еще не известные зрителю качества. В телефильме «Сохранившие огонь» он снял в главной роли популярнейшего актера Евгения Матвеева. И мы познакомились с другим, непривычным, «негероическим» Матвеевым.

Второй раз мы встретились с Кареловым, когда он снимал по нашему сценарию дилогию «Высокое звание». Эта работа оказалась очень трудной и для него и для нас. В ходе съемок были огорчения и споры, которые отдалили нас друг от друга.

Но теперь, вернувшись памятью в прошлое, мы снова почувствовали себя, как прежде, близко к этому талантливому и мужественному человеку, ушедшему рано, но много успевшему.

Ю. Дунский,
В. Фрид

Памяти В. М. Шукшина



На доме № 5 по улице Бочкова, где жил последние годы Василий Макарович Шукшин, состоялось открытие мемориальной доски (авторы — скульптор В. Клыков и художник-архитектор С. Смирнов).

Доску открыли первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР Л. Кулиджанов и первый заместитель начальника Главного управления культуры исполкома Моссовета М. Шкодин.

В своем выступлении Л. Кулиджанов говорил об огромном вкладе В. М. Шукшина в советский кинематограф, в развитие духовной культуры нашего общества.

Секретарь правления московской писательской организации Л. Карелин посвятил свое слово писательскому таланту Василия Макаровича.

О широком народном признании творческого наследия Шукшина — кинематографиста и писателя — говорили член коллегии Госкино СССР Д. Орлов, слесарь типографии Гознак Н. Лезгин и другие.

И. Меттер

Беда

Кадр из фильма «Беда».
Зина — Л. Федосеева-Шукшина,
мать Славы Кулигина — Е. Кузьмина



Этот поселок возникает на экране неожиданно — пространство его отвоевано у леса.

Сперва видны лишь высоченные молодцеватые сосны и бровастые ели, они растут бескрайно до горизонта.

Тоненькая нитка шоссе вьется едва заметно, однако, спустившись с длинной горы в лощину, шоссе все более и более расширяется, превращаясь в главную и, пожалуй, единственную улицу поселка.

Дома здесь небольшие, деревянные, а вывески на иных серьезные: банк, собес, милиция, библиотека, школа...

Попадаются и каменные здания, пятиэтажные — их еще совсем мало,— они расположены в стороне от шоссе, подле них еще стоят лебедки и голенастые краны.

Палисадники с цветами окружают щитовые и рубленые домики поселковых жителей.

Бойкое место у продмага — хозяйки снуют с продуктами.

Дети выбегают из школы.

Автобус пропылил к железнодорожной станции.

Подле буфета «Голубой Дунай» стоит унылая очередь мужчин с авоськами и кошелками.

На фоне этой неторопливой поселковой улицы и шли титры фильма.

Бригадир плотников дядя Коля лежал в постели, читал на ночь газету.

Жена его Анна Степановна, сидя тут же на кровати, заплетала седые волосы в косицу.

Хлопнула входная дверь, в темных сенях кто-то неуверенно потоптался, и на пороге комнаты возник Славка Кулигин.

Дядя Коля тотчас угадал, что он выпивши.

— Извиняйте, соседи,— сказал Славка, твердо устанавливаясь на пороге. — Кулигин моя фамилия. Проживает со мной на квартире супруга, именуемая Зинаида. И прижит с нею сын сего года рождения...

— Иди спать, Славка, — сказал бригадир, отложив в сторону газету.

— Анна Степановна,— обратился к хозяйке Кулигин, — Вы женщина справедливая, тем более — соседка. Дайте мне ответ на интересуемый вопрос: правильная ли у моего Лёхи фамилия Кулигин?

— А я почем знаю? Я свечку не держала. В твоей семье народился, значит Кулигин.

— Анна Степановна,— сказал Славка. — Кровь у него чья?

— Отвяжись. Надоел.

— Анна Степановна. Вы в бога веруете. У вас портрет Христа на иконе. Забожитесь перед ним, что Зинаида не гуляла, покуда я служил в армии.

— Тьфу,— плюнула Анна Степановна. — У тебя старуха мать есть, ее и пытай.

— Ясно,— сказал Славка. — Теперь мне с подлинным ясно.

Он вышел на крыльцо, сел на ступеньку.

Поселок уже спал.

Горел свет только в окнах длинного одноэтажного каменного здания — фабрики пластмассовых игрушек.

Там в ночную смену работала Зина.

Дожидаясь ее на ступеньках, Славка курил и тосковал: хмель настаивался внутри него на горьких мыслях. И пока он был во хмелю, ему представлялось, что он знает, как надо поступить. Надо все порушить.

Посидев на крыльце, окруженный своими окурками, он двинулся к фабрике.

Окна цеха выходили на улицу.

Зинкин пресс был крайний справа.

Славка постоял за кустом бузины под окном, разглядывая жену. Она работала боком к нему, заправив бункер пресса пластмассовым порошком, включила рубильник и быстрыми ловкими движениями, в темпе машины, откладывала штампующиеся игрушки.

— Вот зараза! — громко, но жалобно подумал Славка.

Тут Зина засмеялась чему-то.

Славка наклонился, взял в руки камень, хотел было швырнуть его в окно, чтобы увидеть испуганное лицо Зинки, но передумал.

Он продрался сквозь душный куст бузины к окну и постучал по раме.

В цеху было так шумно, что никто на его стук не откликнулся.

Он затарахтел камнем по железному подоконнику.

Зина подошла к окну, взобралась на табурет, открыла форточку.

— Тебе чего? — спросила она.

Славка не сразу нашелся, что ответить.

— Шла бы домой... Поговорить надо.

— Ополоумел,— Зина захлопнула форточку.

Славка остался один на улице. Мимо него прошел последний автобус — окна его были ярко освещены. Темень, которую он после себя оставил, унизила Славку еще горше.

Дойдя до сельпо, он приметил толстую сторожиху Маслакову. Она обходила свою территорию: продуктовый магазин, винный киоск и промтоварную лавку.

За Маслаковой шла по пятам ее кошка. Шла, как собака.

Славка пристроился в ногу к ним.

— Я с тобой похожу,— сказал он. — Ты не против?

— Ходи,— ответила сторожиха.

Втроем они дошли до магазина.

Маслакова потрогала рукой замок, заглянула в окна.

Славка томился рядом.

Двинулись дальше.

— Вернулся я из армии,— сказал Славка,— и, пожалуйста, будьте любезны: Зинка мужиков к себе пускала... Слыхала ты такую новость, Маслакова?

— Мне ни к чему,— зевнула сторожиха. — У нас наговорят, чего и не было.

Голос ее показался Славке подозрительно успокаивающим.

— Думаешь, я очень переживаю? — молодцевато спросил он. — Мне, главное, дознаться правды. Я тебе скажу, Маслакова, неохота ишачить на чужое дитя...

— Люди из приютов берут,— еще слаще зевнула сторожиха.

— Другое дело! — горячась, сказал Слава. — В приюте я взял, у меня сомнений нету. И от народа не стыдно, что жена нагуляла. Ты представь мое положение, Маслакова...

Сторожиха вдруг рассердилась:

— Покоя от вас нет. У меня свой с выходного не просыхает, хоть вешай на забор, и злой, как пес... Ну, чего ты за мной увязался? Кажется видишь — человек на посту...

— Не лайся на меня, Маслакова,— попросил Славка.

Но она пошла от него быстрым шагом, и кошка затрусила вслед за ней.

Славка поплелся к своему дому.

Шептал по пути:

— Знает про мою Зинку... А сказать мне не желает. Они все — одна за одну...

Час был поздний.

Спала в комнате старуха мать и подле нее в детской кровати ребенок. Когда Славка вошел, старуха проснулась не сразу.

Он вынул из кровати спящего сына и поднес к зеркалу у рукомойника. Оно было маленькое — два изображения не умещались.

Приподняв с затылка голову ребенка, он приближал его к зеркальцу рядом со своим лицом. Ни сходства, ни различия уловить не удавалось.

Сын заплакал, сперва тихо, спросонья, а потом — в голос.

Славка потряс его на руках.

— Ты давай, спи,— приговаривал он. — Спи, Кулигин.

Поднялась старуха, худенькая, простоволосая, в рубахе и исподней юбке. Подошла, отняла уже истошно орущего ребенка, уложила в постель.

— Мама,— сказал Слава,— вы тоже против меня?

— Против твоей дурости,— сказала старуха. — Себя не жалеешь, дак пожалел бы хоть нас. Через твою дурость жена страдает, мать мучится и ребенка загубишь — вырастет припадошный...

Она села подле кровати плачущего внука и принялась раскачивать ее, как зыбку.

В обед расположилась на бревнах бригада дяди Коли. На площади в центре поселка они рубили новый клуб. Славка Кулигин выливал цементный раствор в опалубку фундамента. Остальные члены бригады, прервав работу, уже начали есть.

Длинный сутулый Маслаков, злой с похмелья, сидел верхом на бревне, жевал крутое яйцо, икал.

Дядя Коля степенно потягивал молоко из горлышка четвертинки.

Рыжий Гусев, самый молодой парень в бригаде, ел картофель с зеленым луком, тыча его в соль, рассыпанную на бумажке, и откусывал колбасу.

Дядя Коля спросил Славку:

— Пошабашили, почему не обедаешь?

— Я щей две тарелки умял,— ответил Славка.— Навернул перед самым уходом.

— Врет,— сказал Маслаков.

Кулигин действительно врал, но признаваться не захотел. Ему было совестно, что у всех есть с собой обед, а у него нету.

— У тебя в животе урчит,— сказал Маслаков.— Слушать невозможно. Возьми вон пожуй хлеба с яйцом. Дай ему картошки Гусев. А дядя Коля молока отольет... Скинемся, граждане, доходяге на обед.

— Ты чего? — спросил Славка. Он приблизился и сел рядом на бревно.

— А так,— сказал Маслаков.— Скучно смотреть на дурака.

— Тебе охота выпить, поправиться,— засмеялся Славка.— Вот ты и обзываешься. Верно я говорю, дядя Коля?

Бригадир допил молоко, а потом сказал:

— Будет, Маслаков. Не трепи, чего не надо.

— Имеются факты,— сказал Маслаков.

Тут вступил и рыжий Гусев:

— А чего, на самом-то деле? — сказал он.— Кулигин мужик молодой. Ему кушать надо. Жена должна готовить пищу.

— Она ему сготовила,— сказал Маслаков,— пока он ломал хребет на действительной. Ходила с барабаном — я думал двойню принесет...

— А верно, братцы,— сказал Славка Кулигин,— мой пацан, Зинка говорила, потянул на весах четыре кило.

— Потянет,— сказал Маслаков,— если его артельно строгали.

Бригадир рассердился:

— Кому сказано: не трепли чего ни попадя!

Улыбаясь, Кулигин присел перед длинным сутулым плотником на корточки:

— Маслаков, ты же не в курсе. Я в увольнительную приезжал на три дня. Вот и дядя Коля подтвердит. Правильно, дядя Коля? Приезжал? Приезжал ведь?

Бригадир хмуро кивнул.

— Март месяц был,— сказал Славка, загибая палец. Я еще ночью раз пять в сенцы бегал, воду пить. Дядиколина жена ругалась на меня, что шумлю, спать не даю... Вот и подсчитай, Маслаков: в марте месяце я Леху заделал, а в декабре Зинка родила. Точно выходит, ошибки тут нету...

Маслаков не возражал.

И рыжий Гусев не возражал.

И дядя Коля одобрительно кивал головой.

Однако распаленный Кулигин продолжал загибать грязные пальцы и громко считал:

— Март, апрель, май, июнь, июль, август, сентябрь, октябрь, ноябрь. Как в аптеке — девять месяцев!..

— Выпивал бы ты, Славка, поменее,— поднялся бригадир,— и не лезла бы в башку разная хреновина.

— А я на свои пью, дядя Коля.

— Ты — на свои, Маслаков — на свои, а получается — на наши: в пятницу вы не работали — охота набраться, в понедельник обратно не работники — требуется поправка. Четыре выходных у вас в неделю, три рабочих. Чем не коммунизм?

Гусев захохотал.

— При коммунизме, дядя Коля, водка будет дармовая, пей — не хочу!

Бригадир смазал его по затылку.

— А ты, огарок, заткнись!.. Кончай, ребята, обед. Становись!..

Лениво подымаясь, Маслаков спрашивает:

— Слушай, Николай Егорыч, а ты, случаем, не баптист?

— К вашему сведению, бригадир я... А тебе, Маслаков, все никак ума не набраться: права по пьянке отобрали — из шоферов наладили, из слесарей турнули, теперь плотником заделался на мою голову. Хороший хозяин такому плотнику гвоздя б не доверил — пропьешь.

— С чего это ты вызверился? — примирительно сказал Маслаков.— Давай, Николай Егорыч, воспитывай нас, подымай до себя...

— Тебя подымать — килу́ наживешь!

Принялись за работу. Славка Кулигин размешивал раствор в окаренке, рядом бригадир тесал бревно и ворчал:

...— Нажраться водя́ры всегда есть причина: тот — с радости, другой — с горя, третий — для компании... (*Славке.*) Небось, когда охаживал Зинаиду, смирный был, обещался жалеть. Я уж было думал, ты человеком стал. Она ведь после Генки Рябова прилепилась к тебе всей душой...

И прошло-то с того времени всего ничего, года три.

Лежит Зина больная в комнате женского общежития. Всякий вечер ее навещает Слава Кулигин.

Он садился подле ее койки и молчал. А если и произносил что-нибудь, то это ни к чему не относилось:

— По радио говорили, полетим вскорости на Луну.

Зина лежала, не глядя на него. Желая вовлечь ее в разговор, Слава говорил:

— Денег ухлопают — пропасть!.. А хлеб там не посеешь: навоз надо с земли завозить, дорого встанет...

Темнело за окнами, он спрашивал:

— Чаю вскипятить тебе?

И вынимал из кармана кулек с конфетами. А в ногах у него стояла авоська с бидоном супа.

Покуда вскипел чайник на электроплитке Кулигин хлопотал в комнате, уже зная, где что стоит,— он налил в тарелку супа.

— Ты поешь,— уговаривал он Зину. — Главное здоровье идет к человеку от супа. Я сам по радио слышал.

Очевидно все, что Славка знал, известно ему было из радиопередач. Разнообразные сведения застревали в его голове, несоединимые друг с другом. Трансляция не утихала в общежитии ни на секунду. И даже ночью, в глубоком сне, Кулигин, вероятно, узнавал что-нибудь полезное.

Зина ела суп, а Славка рассказывал:

— Из всех зверей выше других прыгает блоха. А у китайцев основная пища — рис, они у них заместо хлеба. Передавали третьего дня — собакам уже головы перешивают. Один барбос с чужой башкой лаял полчаса...

— Славик,— сказала Зина,— зачем ты ко мне ходишь?

Растерявшись, он спросил:

— Как это, зачем?

Зина заплакала слабыми от болезни слезами.

— Ты же знаешь, я с Генкой дружила... С дрянью такой...

— А может, пройдет? — с надеждой спросил Славик. — Вообще-то, он здорово красивый...

— Я ему на свое 8 марта модельные туфли купила. На День Победы — плащ... Теперь красуется в Череповце...

— Ты не расстраивайся,— сказал Слава. — Не надо переживать.

— Кому я сейчас такая нужна...

— Мне,— сказал Слава.

Он убрал со стула тарелку, из которой ела Зина, поставил ее на подоконник и оттуда, от окна произнес:

— Фактически я тебя люблю... И жалеть буду. Очень буду жалеть...

Он хотел добавить еще что-нибудь наиболее убедительное и добавил:

— Оттоманку возьмем в универмаге в кредит. Я в аванс получаю рублей шестьдесят и в окончательный расчет восемьдесят. Обещали нам с матерью квартиру.

— А выпивать не будешь? — спросила Зина.

— Как дважды два! — истово ответил Слава.

Трехтонка, груженная домашним скарбом. едет по главной улице поселка.

В кабине, рядом с шофером Маслаковым — Зина.

В кузове, на вещах, расположились Славка с матерью, на коленях у старухи большой горшок со столетником.

Кое-кто из прохожих приветственно машет Славе и Зине рукой: радостное событие — переезд в новую квартиру.

Объезжая еще не убранный строительный мусор в одном из переулков, грузовик оста-

новился у подъезда двухквартирного дома. Первым выскочил из кузова Слава, он принял из рук матери горшок со столетником и вбежал с ним в распахнутые двери пустой свежей квартиры.

Поставил горшок с цветком прямо посреди пола.

Следом вошла Зина, неся два стула, затем старуха с валиком от новой оттоманки.

Открыв окно, Зина говорит свекрови:

— А здесь, мама, мы посадим георгины...

Старуха взглянула на землю за окном и ответила:

— Песок здесь, Зинаида: картошка хорошо пойдет.

С улицы раздается крик шофера Маслакова:

— Новоселы! Долго я буду тут загорать?..

Быстро разгружается машина, Маслаков помогает таскать вещи, и, когда кузов опустел, Слава у порога расплачивается. Пряча деньги в карман и потоптавшись, Маслаков тихо произносит:

— Отметить бы надо, Славик...

Опасливо оглянувшись на жену и мать, Слава протянул ему еще пятерку. Шофер денег не взял, спросил оскорбленно:

— А ты-то сам?

— Я потом, Вася, потом...— зашептал Слава.— Нельзя мне счас, ну никак невозможно...

— Вы чего там гоношитесь, мужики?— подступилась к ним Зина.— Тебе деньги уплочены?— спросила она шофера.— Ну и все, концы. С приветом.

— Счастливо оставаться,— сказал Маслаков, приподымая свою кепку и ухмыляясь.— Быстренько ты охомутала Славика. С Генкой, поди, не вышло, а на Славе попляшешь: он парень не тряско́й, удобный под каблуком...

В новой квартире хозяева расставляют вещи. Утомившаяся старушка присела на оттоманку, задремала.

Зина ходит из одной комнаты во вторую и в кухню, затем снова в первую, щелкает выключателями, зажигая свет и гася его, открывает водопроводный кран и закрывает его.

— Всю жизнь, Славик, прожила в общежитиях. В коридорах — люди, в комнатах — люди, на кухне — люди...

— А по мне, и на людях не худо — веселее. Чего одному-то делать? Не волки, все-таки...

Зина подошла к нему.

— А со мной, значит, соскучаешь? — Обняла его.— Я тебе очень благодарная, Славик: из такой лютой тоски вывел меня, думала — удавлюсь! — Посмотрела ему в глаза.— Ты их не слушай, Славик, дружков твоих...

— А чего слушать — у меня своя голова на плечах.

— Я в том месяце премию получу, купим телевизор. Ладно?

— Новоселье бы надо справить...

— Ты погоди, Славик, все справим, обживемся и справим...

Она надевает плащ, повязывает косынку.

— Отпрошусь у мастера, может, отпустит пораньше. Повесим занавески, зеркало приколотишь, полочки. А мы с мамой уберемся... Вы меня обождите, повечеряем вместе.

Зина ушла.

Слава продолжает разбирать привезенные вещи, но делает это все более вяло — он чем-то озабочен. Попытался было приладить небольшое зеркало у рукомойника в кухне, но ушиб молотком палец. Поматывая им, подошел к окну, затем оглянулся на спящую мать и решительно двинулся к двери.

Он уже был на пороге, когда раздался голос старухи:

— Куда навострился?

— Куда надо, туда и навострился,— огрызнулся Слава, однако в голосе его нет полной уверенности и правоты.— Шурупов принесу: гвозди гнутся, не лезут в стенку...

И в вечер того же дня Зина весело выходит из ворот фабрики пластмассовых игрушек.

По дороге домой зашла в продуктовый магазин.

За прилавком мясного отдела торгует Люся — румяная, крепкая бабенка, лихо управляющаяся и с тяжелыми свиными тушами и с толстыми связками колбасы. На огромном широком чурбаке она, ухая, разделывает топо-

ром тушу и, показывая покупателям отрубленный кусок, ловко зажимает кость в кулаке.

Разговаривая с покупателями, Люся не грубит, но развязновата, легко выходит из себя, однако старается сдерживаться.

— Отрубила тебе, тетя Маруся, как для себя. И на щи и на второе... Два восемьдесят в кассу.. Быстренько, быстренько, женщины, не в музее — в магазине! Вам, Анна Павловна, чего? Хороший кусочек предлагаю. Руками хватать не надо. Если каждый будет трогать руками.. А вы встаньте на мое место, не зарадуетесь. Тому потрафить, этому угодить — и все на ногах, все на ногах. Три двадцать в кассу... Поверишь, Лизавета, картошку еще не садила, кружовник стоит неокопанный, сморода — тоже. Тебе нарезать или куском?..

Очередь дошла до Зины.

— Привет, Зинаида, с тебя приходится. Чтой-то ты рано сегодня?

— Отпросилась с полсмены, побаловать хочу своего мужика. Колбаски мне полкило, яичек десяток, сыру свешай кусок...

Отвешивая и заворачивая покупки, Люся трещит:

— Было бы кого баловать. Разве ж они понимают? Ты к нему с лаской, а он к тебе с таской... Три шестнадцать в кассу.

И когда Зина отошла к кассе, Люся сообщает следующей покупательнице:

— Как же, поди, ждет он ее дома! Давеча прибегал с Васькой-шофером за полбанкой, обое уже были захорошевшие...

Молодая покупательница смеется.

— И все-то тебе, Люська, известно про нас!

— Еще бы. Десять лет за прилавком. Я кажного покупателя всю допотопную знаю. И он всю мою допотопную знает... Тебе чего, Катерина?!..

Торопливо приближается к своему новому дому Зина. В руках у нее покупки. На радостях она еще прихватила в магазине даже бутылочку красного.

— Славик, встречай жену! — кричит она в открытое окно.

Никто не откликнулся.

Она вошла в квартиру. Первая, большая комната пуста, во второй, маленькой, прибирается старуха.

— А Славик где, мама?

Старуха не ответила. Думая, что она не расслышала, Зина уже громче, спрашивает:

— Вышел куда Славка?

— За шурупами пошел,— хмуро отвечает старуха.

— За какими шурупами?

— А ты спроси у него. — Она ткнула пальцами в сторону кухни.

Зина шагнула в кухню.

Здесь у стены на полу валяется расхристанный Славка — не то спит, не то в беспамятстве.

— Принесли его, — объясняет старуха, — хотели ложить в комнате, а я велела бросить на кухне.

Не выпуская из рук свертков, Зина опустилась было на табурет, однако тотчас поднялась и прошла в комнату.

— Собирайте на стол, мама. Вы ж голодная, наверное...

Старуха вынимает из нераспакованной еще корзины тарелки, ножи, вилки, накрывает на стол. Зина разворачивает свертки с едой.

Едят в молчании.

На пороге кухни возник Славка.

— Загулял маленько, — бессмысленно улыбаясь, произносит он неверным языком.

Ему не хотят отвечать ни мать, ни жена.

— Все по закону,— говорит он, смелея. — Квартиру получил? Получил. Обмыть надо? Надо. Имею полное право...

Приблизившись к столу, сел.

— К вашему сведению, я тоже не Бобик. Член семьи. А получается интересно: двое кушают — третий лишний... Пожалуйста, я не против. Мамаша, если хотите знать, я вас очень уважаю. Верно я говорю, Зинаида?.. Не желаешь беседовать с законным супругом?..

Он заметил вдруг оставленную в авоське бутылку красного вина и восторженно закричал:

— Ну, Зинка! Ну, золото женка!..

Подхватив с пола авоську, он стал выпутывать из нее бутылку. Когда же она оказалась у него в руках, Зина вскочила, выхва-

тила ее и, пробежав в кухню, изо всех сил хлопнула бутылкой по краю раковины.

Все вокруг забрызгано вином и осколками стекла — в кулаке Зины осталось лишь горлышко бутылки.

Это произошло мгновенно, Славка не успел опомниться, он только жалобно посмотрел на мать.

— Где ж твоя совесть, Славик? — спросила старуха.

На центральной площади поселка бригада дяди Коли рубит здание нового клуба — предыдущие эпизоды были ретроспекцией,— здание выросло, подведено под крышу.

Вечереет. Рабочий день заканчивается. Сложив инструменты в плотницкие ящички, первым уходят Маслаков со Славкой.

Идти им обоим в разные стороны, но на ближайшем углу, переглянувшись без слов, они заворачивают к расположенному у самой дороги «Голубому Дунаю».

И вот они стоят, окутанные папиросным чадом, у буфетной стойки. Оба уже изрядно хватившие.

— Ряжку ей набить, твоей Зинке,— советует Маслаков. — А побегет жалиться в милицию, прикинься психобольным. Я с медицинской справкой сколько раз жену учил.

— Нету у меня справки,— мотнул головой Кулигин.

— Плевое дело. Дадут в поликлинике. Ты нервный?

— Не знаю...

— Раз пьешь, не закусывая, значит, нервный. Голоса слышишь?

— Какие?

— Поставь еще полтораста, я тебя научу слушать голоса. — Наклонившись к Кулигину, плотник сообщил доверительно: — А отправят в дурдом, зарплата идет по среднему. Лекарства дурдомовские не глотай, спрячь за щеку, а врач уйдет — сплюнь. Долго не продержат, отпустят недели через две: государству кадры нужны!..

Маслаков повелительно кивнул Славе в сторону Клавки-буфетчицы и приказал:

— Давай, неси!

Слава подошел к стойке, вынул по пути из своего кармана дамские ручные часики и, выждав мгновение, когда буфетчица оказалась одна, сунул ей часики через стойку.

Молниеносно спрятав их в карман своей белой куртки, Клавка, без слов, вылила водку из початой бутылки в две пивные кружки, и закрасила их сверху пивом.

Славка воротился с полными кружками.

— И пивка подлила? — одобрил Маслаков. — Хорошо. Быстрее забалдеем...

Они сглотнули ерша в один дух, и Маслаков завершил:

— Первое дело, Славка, кадры! Без инженеров или там ученого — перебьются. А без нашего брата — ма́ком!.. Поня́л меня?..

Нагрузившись в «Голубом Дунае», Кулигин вернулся домой за полночь.

В слабо освещенной уличным фонарем комнате видно, что матрац и подушка брошены для Славки в углу на пол: вероятно, не первую ночь он валяется в таком виде.

Однако сейчас Славка не повалился спать как обычно, а грохнул сапогами о порог, нашарил выключатель и зажег свет.

— Встать! — заорал он. — Встать передо мной, как лист перед травой!

Зина проснулась, помигала на яркий свет, но с постели не поднялась.

Славка пошел кривыми шагами к кровати сына.

— Ребенка не трожь, — сказала Зина, спуская голые ноги на пол.

— Я вас обоих сничтожу,— сказал Славка. — Сию минуту.

— Дурак,— обозвала его Зина.

— Ты мне никто, — сказал Славка. — Нету тебя на свете.

Он сдернул с сына одеяло, но, увидев его небольшое голое тело, расстроился.

— Леха ни при чем,— заскрипел Славка зубами и заплакал. — А за тебя, Зинка, отсижу десять лет. Больше не дадут...

Двинувшись обратно к двери, он взял топор, прислоненный к плите.

Зина не испугалась.

— Чем с таким сопливым жить... — сказала она.

Из второй комнаты выбежала проснувшаяся от шума старуха мать. Вынув ребенка из постели, она заслонила Зину.

— Сбесился, поганец!.. Давай уж и матку свою заодно... Господи Исусе, такого зверя произвела!..

Он ударил топором по табурету, развалил его. И почувствовав, как наливается в нем сладкая страсть крушить дальше, Славка хватил обухом по кухонному столу. Зазвенели стаканы и кокнулись об пол. Заревел криком Лешка.

В сенях хлопнула дверь, на пороге комнаты появился в подштанниках дядя Коля.

Он сгреб Славку и отнял у него топор. Зина, не шевелясь, сидела на постели.

— Пусти,— стонал Славка, но вырывался уже не сильно.

Бригадир отпустил. Славка сполз на пол. В распахнутую дверь быстро вошел милиционер, за ним виднелась жена дяди Коли — она и сбегала в отделение.

Милиционер шагнул к Кулигину и стал приподнимать его с пола. Обмякший Кулигин повис на нем.

С кровати раздался строгий голос Зины:

— Положь человека на место. И чеши отсюдова.

— Но он же грозился убить вас,— сказал милиционер.

— А ты слышал?

— Посуду вон наколотил, мебель...

— Он покупал, он и набил. Твои, что ли, деньги плачены?

Дядя Коля сказал:

— Смотри, Зинаида, я на всю ночь сюда не приставлен. Забрать бы лучше Славку в вытрезвиловку. Ни бабка, ни ты его не окоротите...

Кинувшись вдруг на подушки и зарыв в них лицо, Зина закричала рыдающим голосом:

— Будьте вы прокляты!.. Осточертели мне все...

Ранним утром в маленьком фанерном закутке начальника ремстройконторы сидит у стены на корточках Славка Кулигин, курит. Только что вышли отсюда рабочие после раздачи нарядов. А Славку начальник задержал для разговора.

Выйдя из-за стола, начальник приблизился к Славке.

— Давай думать вместе, что мне с тобой делать. Процентовку за каждый месяц ты мне изгаживаешь. В вытрезвитель тебя забирали за последнее полугодие трижды. В подсобники тебя перевести?

— А поможет? — спросил Кулигин.

— Это я у тебя должен спросить! — возмутился начальник.

— Мне что? Лишь бы вам, Георгий Иваныч.

Начальник нервно заходил по кабинету.

— Оглянись вокруг, Кулигин. Жизнь бьет ключом, а ты стоишь на обочине... Я понимаю, у тебя семейные неурядицы. Но разве это повод для того, чтобы так опускаться? В наше время люди не могут жить только своими личными интересами... — От искренности у Георгия Ивановича запотевали очки. Он снял их и протер носовым платком. — Более всего, Кулигин, важен тот след, который ты оставишь после себя на земле...

— Не любит меня Зинка,— сказал вдруг Кулигин.

От внезапности начальник помигал мгновенно, но тут же нашелся:

— А задумывался ли ты, почему именно она тебя не любит?

— Не знаю, Георгий Иванович.

— Она не испытывает к тебе уважения, ибо ты плохо работаешь, пьянствуешь, скандалишь...

В кабинете райотдела майор милиции Донской беседовал с Кулигиным во всю глубину своего умения:

— Нехорошо с тобой получается, Кулигин,— копаясь в бумагах, говорил майор. — Почему ты своей меры не знаешь?.. Каждый человек должен знать свою меру. А перебрал — ложись спать... Тебя где в этот раз взяли?

Тоскливо улыбаясь, Славка ерзал по краю стула.

— На автобусной остановке, Иван Григорьевич.

— Так. На автобусной остановке.

Бумаги, просматриваемые майором, огорчали его, в особенности зачетная книжка студента-заочника Донского — из нее было ясно, что у майора поднакопилось изрядно хвостов. Лицо его страдальчески покривилось, он отложил свою зачетную книжку, взял отложенный в сторону лист протокола и громко прочитал:

— «...одетый в женское платье, бегал босой по лужам перед фарами автобуса, затрудняя водителю движение...»

Прочитав, майор посмотрел на Славку.

Славка сказал:

— Вспомнил, Иван Григорьевич. Зинка спрятала мою одежу, чтоб я не ходил в буфет.

— А где деньги взял?

— Заначка у меня была. Пять рублей.

— Вот и взял бы эту сумму и купил бы сынишке конфет или кефиру. А жене... — Озабоченность мешала майору наскоро сообразить, что следовало купить жене. — А ей бы косынку какую... Правильно я говорю?

Славка вздохнул.

— Правильно, Иван Григорьевич.

— Вообще-то, Кулигин, надо бы тебя подвергнуть принудительному лечению, — поднялся майор.

— Зачем? — обиделся Славка. — Я не алкаш. Я с горя пью.

— Да какое у тебя горе? — сказал майор, покосившись на свои бумаги. — Семья — четыре души. Два кормильца. Ответственности никакой. Живи, фугуй в свое удовольствие.

В тоне начальника послышалось нечто такое, на что не могла не откликнуться отзывчивая душа Кулигина.

— А что, Иван Григорьевич, у вас неприятности? — спросил он.

— Ладно, ладно, валяй домой, — прикрикнул на него майор.

И Славка пошел домой, жалея начальника. Начальник же, майор Донской, человек немолодой, обремененный заботами, поглядел в окно на медленно удалявшегося Кулигина и сел за свой письменный стол, растирая уставшее лицо ладонями. Он придвинул к себе стопку учебников — заочная учеба тяготила его, но без нее нынче никак было не обойтись.

В ремстройконторе Кулигина уже давно перевели в подсобники.

В тот день, который надолго решил Славкину судьбу, он чувствовал себя особенно плохо. С утра его мутило, болел тощий желудок, огрузневшие ноги подламывались. В этом тяжелом похмельном состоянии он копал длинную канаву под ленту фундамента.

Славка зарылся уже глубоко, головы его не было видно над землей. Испарина прошибала его навылет. Мокрая, плотная, тяжелая глина чавкала под лопатой, черенок трещал, когда Славка наваливался на него.

К концу рабочего дня пошел дождь. В канаве и без того стояла вода — Славка продолжал копать, ему некуда было торопиться. Когда он выбрался на поверхность, кругом было пустынно, злая погода разогнала людей по домам.

Он постоял под навесом — здесь складывались лопаты,— послушал дождь. Лило ровно, не унимаясь.

Кулигин побрел к дому.

Проходя мимо цеха пластмассовых игрушек, он продрался сквозь куст мокрой бузины к освещенному окну.

Зина работала у пресса. Неподалеку, у стены, на двух составленных табуретках завернутый в одеяло лежал Леха: не то спал с игрушкой в руках, не то лежал с открытыми глазами — этого Кулигин рассмотреть не мог. Работая в ночную смену, Зина забирала сына с собой в цех, от греха подальше.

Кулигин громко обиделся под окном.

— Что ж я, зверь какой? Ребенка от меня уносит....

Дома никого не оказалось.

Он снял мокрый ватник, повесил его на гвоздь. Постель с кровати была скатана к изголовью.

Не разуваясь, Славка прилег на голый мат-

рац, спустил ноги на пол. Он уже знал, что ему не выдержать, но делал вид, что это еще окончательно не решено.

Надавил кулаком себе на живот, сказал:

— Известно, чего тебе требуется...

Он встал и, не скрипнув дверью, вышел в сени, соединяющие две квартиры.

Кладовка дяди Коли была отперта, бутылка политуры стояла в углу на верхней полке.

Взяв ее и вернувшись к себе в комнату, Кулигин накинул дверной крючок. Политуры в бутылке было граммов полтораста. Зажмурившись и не дыша, он опрокинул ее себе в глотку. Торопливо запил водой прямо из ведра. С непривычки у него выбило слезу.

Потом стало получше. Шире стало, просторней. Еще бы добавить маненечко, и можно жить дальше.

Славка вышел на улицу. Во хмелю он испытывал потребность к действию.

Дождь не утихал.

По лужам, не разбирая пути, шел Славка сперва без цели. Но цель настойчиво и быстро созревала. Она еще не оформилась дословно, а лишь вспухала в вонючих парах политуры.

Он заглянул было в буфет «Голубой Дунай», но здесь ему ничего не откололось. Торговля уже закрылась, а когда он подергал дверь, буфетчица, увидев его сквозь щель, наорала на него своими стальными зубами:

— Чего ломишься? Сперва долг принеси — шесть рублей...

— Да я ж тебе простынь отдал и шапку... Налей хоть стакан, будем в расчете...

— Сейчас свистну участкового,— заорала буфетчица.

Он отошел от дверей, постоял на крыльце буфета. Ему было даже лучше, что его обидели: создали ему безвыходное положение.

Со ступенек, в свете буфетных окон, он увидел сторожиху Маслакову, она шла со своим мокрым котом по своему рейсу.

Кулигин двинулся в другую сторону.

Продуктовый киоск — деревянная будка — стоял у самого шоссе. Одно окно смотрело на дорогу, а другое в мелкую березовую рощу.

Особо не таясь, Славка зашел со стороны рощи, дернул из все сил ставень, оторвал его. И так же не заботясь об осторожности, он надавил локтем в ватнике на стекло. Оно брызнуло очень просто.

Впотьмах, обрезая руки об осколки, он расширил отверстие в оконном стекле, но влезать внутрь не стал. На витрине громоздилось с пяток четвертинок вперемежку с плитками шоколада.

Шоколад он не взял — ему показалось совестно брать шоколад, и он сложил его аккуратно в сторонке на витрине,— а четвертинок взял три штуки.

Пока он возился, и дождь утих.

Отойдя совсем немного, шагов на десять, Кулигин прислонился спиной к тонкой березе и в один дух выпил двести пятьдесят граммов. Сразу полегчало, прошло в животе политурное жжение. И подходяще замутилось в башке.

Он опустился на листву у березки и посидел, свободно раскинув ноги.

Потом выпил вторую четвертинку и задремал. Третью, зажимая в руке, приберег на похмелку.

Подобрали Славку Кулигина вскорости. Обходя территорию, сторожиха Маслакова дошла до киоска, увидела оторванный ставень, разбитое окно — всполошилась, засвистела во всю мочь тревогу.

Милицейская машина примчалась тотчас.

А Славка все спал, зажимая в руке четвертинку.

Так его и погрузили в машину.

Сколько времени прошло с того дня? Может, месяц, а может — с полгода.

В опустевшем Славкином доме старуха собирает свои пожитки. Помогая ей увязывать узел с постелью, Зина сокрушенно говорит:

— Зря вы, мама,— жили б у меня и жили...

— На кой я теперь тебе — лишний рот?.. Да и сама ж говорила, уедешь отсюдова.

Глядя на собранные вещи, Зина спрашивает:

— А шаль свою, мама, куда положили?

— Увязала уже.

— Чтой-то я не припомню, чтоб мы ее клали.

Зина быстро развязывает узел и раскладывает на столе уже сложенные пожитки.

— Нету тут шали. — Смотрит на старуху. — И ее, значит пропил?

Старуха отводит глаза.

— Дак он же, Зинаида, и купил ее мне на 8-е марта...

Быть может, кому другому Зина и резко ответила бы, быть может, она перечислила бы в ответ все то, что пропито Славкой из этого ныне опустелого дома — усталая, больная злость мелькнула в ее измученных глазах,— однако она молча собирает в узел вещи.

— Я вас, мама, со всей охотой буду содержать при себе. Уеду — возьму с собой... А ковать через Славку пять лет нету моих сил. Простите меня, мама: посчастливит — выйду замуж...

— Я тебе не судья,— сказала старуха.

— Ну а вы-то, как жить будете?

— Мать к сыну приговоренная. Это, Зинаида, и у скотины, так и у людей.

Старуха идет по улице поселка — худенькая, маленькая, но не жалкая и не по своим годам скорая.

У одной из калиток палисадника ее окликает женщина с ребенком на руках:

— Бабушка, приходи помочь картошку окучивать. Придешь?

— Приду,— кивает старуха.

Подле другой калитки она останавливается сама и спрашивает беременную хозяйку:

— К тебе когда окна мыть?

— В субботу, бабушка, можешь?

— Ладно, к вечеру, как справлюсь по хозяйству.

И пошла дальше.

В дом к учительнице Вере Сергеевне старуха входит смело — здесь она часто бывает. И встречают ее, как свою.

— Чаю хочешь, бабушка?

— Попила уже, спасибо.

Села, сняла с головы косынку.

Вера Сергеевна вынула из буфета пакетик чая.

— Привезла тебе из города индийского,— наклонилась к ее уху.— Ты почему, бабушка, не надеваешь слуховой аппарат?

— Да ну его...— махнула рукой.

— Ведь сама же просила — я в горздраве еще в прошлом году еле вымолила.

— Надевала три раза — с ним слышишь, чего и не надо. Славкино мычанье не больно-то была охота разбирать. А Зину я и так понимаю.— Внезапно, с усилием преодолевая свое достоинство:— Сергеевна, пусти меня пожить к тебе. Я ведь не на даровщину — отработаю...

Учительница отвечает просто:

— Живи, бабушка. Ты ведь и так у меня часто ночуешь.

— Прописки мне твоей не надо,— поясняет старуха.— Я уж на том свете давно прописанная, там места на всех хватит... Меня Зина зовет остаться при ей — она баба добрая,— дак ведь на что я ей: совестно при мне-то другого мужика заводить, а без мужика тоже нехорошо. Да и мне глядеть на это — не мед...

— Живи пока у меня,— кивает учительница. — А комнату твою все равно не отберут — я в поселковом совете уже договорилась.

Старуха порылась в кармане юбки, достала конверт, развернула и подала учительнице.

— Почитай, Сергеевна.

Это письмо старуха, очевидно, прочитала уже не один раз, но все опасалась, не упустила ли чего. Да и хотелось еще услышать его складно, с голоса.

Наклонившись к бабкиному уху, учительница медленно, громко читает, а бабка потихоньку плачет, без звука, одними слезами.

— «Здравствуйте, мама! С приветом к вам сын Слава. Мама, я живу ничего, вы за меня не переживайте. Сам себя чувствую здоровым. Мама, мне охота повидать вас, пока вы живая. Если здоровье вам позволяет, приезжайте ко мне на свиданье. Мама, на дорогу вашу я деньги заработал, леса повалил страсть сколько. Поведенье мое хорошее. Мама, дорога до нас дальняя, харчи берите на всю путь консервами. Хлеба тоже. Мама, начальник обещался отпустить меня на три дня, когда вы прибудете. Разрешенье вам я выправил. Сахар тоже берите, и трусы с майкой, а кальсоны нам выдают.

Мама, вы у меня на всем свете остались одна. Третьего дня повидал вас во сне, вы картофель сажали, а я обо́чь стою, не роблю́ ничего. Вот ведь дурость какая. Мама, чаю тоже прихватите, и которые жиры в дороге не стухнут. А Зинку я стараюсь забывать. С этим остаюсь ваш сын Славка...»

— Неужели, бабуся, поедешь?— спрашивает учительница.

Не расслышав, старуха повязывает на голову косынку и, уже дойдя до порога, просит:

— Сергеевна, ты дай мне какой-никакой старенький чемодан — я продукты буду к тебе сносить...

Она моет полы в чужом доме. Делает она эту работу по-крестьянски старательно, ползая на коленях, забираясь под кровати и столы, во все углы. Вытряхивает во дворе половики, таскает в ведрах воду. И только диву даешься, откуда и силы берутся у этой худенькой бабки!

И так — в одном доме, в другом, в третьем.

И всякий раз после окончания этой работы бабку поят чаем. Она принимает угощение с достоинством. Поселковые хозяйки — кто беременная, кто с грудным ребенком на руках — присаживаются со старухой, ведут беседу:

— Дождя бы надо — пересохло все в огороде...

— Не помешал бы дождичек,— соглашается старуха.— Тебе когда рожать?

— По осени, бабушка.

— Сына ожидаешь или дочку?

— Как получится. Мой-то все сына просит.

— А ты не слухай его — роди дочь. Сынов больно много на войне убивают. А которые остаются — пьют без памяти...

В другом доме — другая беседа.

— И как это люди раньше жили: радио нет, телевизора нет, холодильника нет. Вот вы, бабуся, поди и без электричества росли? С керосином?

Старуха степенно кивнула:

— Видать, на керосине погуще ро́стили: двенадцатая я была у отца с матерью...

Бабка собралась в дорогу окончательно. На веранде в доме учительницы стоит до отказа забитый пакетами с харчами старенький чемодан и большой картонный ящик, уставленный консервными банками. Два старшеклассника перевязывают эту кладь толстой веревкой.

Старуха уже одета по-дорожному — в жакете, голова повязана платком. Учительница попыталась приподнять груз с пола и охнула.

— Как же ты, бабуся, их понесешь?

— Люди подмогнут.

— Ну здесь ребята донесут до шоссе. А дальше? Ведь тебе ехать с пересадками?

— Не знаю, милая, на билете, должно́, написано.

И вот эти двое ребят вышли с кладью на шоссе, поставили ее на обочине у кустиков.

— Может, погодить, бабушка, покуда вас подберут?— спрашивает один из них.

— Да чего годить-то? Что я, махонькая, сама не управлюсь? Бегите, детки, дай вам бог счастья...

Ребята удрали, она села на чемодан.

Мимо проносились машины — шоссе было бойкое, ходовое, пыль курчавилась из-под колес и повисала сухим облаком над дорогой.

Пылью покрываются кусты, картонный ящик, чемодан, бабкина одежда. Припекает солнце.

Однако бабка не скучала, не томилась, она верила, что ее подберут. Была у нее с собой бутылка воды, уже теплой и невкусной от солнца. Посасывая воду из горлышка, бабка свободно жила сейчас у обочины, сидя на богатстве, которое она скопила оголодавшему в неволе сыну. Нет-нет, да и потрогает узлы веревок на своем грузе — проверит, крепкие ли.

Раза два-три шоферы грузовиков притормаживали подле нее, полагая, что с этой старухи можно содрать приличную сумму, но, рассмотрев старуху и увидев, что ничего рыночного она не везет с собой, шоферы нажимали на газ и катили дальше.

Кое-кто из них спрашивал:

— На базар, бабка?

Или:

— Фрукты везешь?

Она всякий раз доверчиво подымалась навстречу, однако грузчик, сидящий рядом с шофером в кабине, тотчас определял:

— Мусорная старуха, давай газуй.

Солнце уже подбиралось к зениту, когда остановился около нее самосвал. Пожилой водитель высунулся из окошка кабины:

— Тебе куда, мамаша?

— Подвези, сделай милость в город, до станции. На Север я, к сыну, два года не видавшись...

Шофер попался понятливый, мельком взглянув на старуху и на ее поклажу, спросил:

— В колонию, что ли?

Она радостно закивала, шофер понравился ей.

Он вышел из своего самосвала, погрузил старухину поклажу в порожний кузов, а саму старуху взял к себе в кабину.

Поехали.

— Ты вот что, мамаша,— сказал шофер,— ты не сиди молча: я вторые сутки не сплю, могу закемарить за баранкой. Ты пой.

Она не разобрала того, что он говорил. Тогда он крикнул:

— Глухая?

— Недослышиваю,— ответила старуха.

Не понижая голоса, шофер снова пояснил:

— Можем мы с тобой разбиться к чертовой матери, если я засну за рулем. Поняла?

— Поняла,— сказала старуха.

— Твоя задача — не давай мне спать, мамаша. Ставь передо мной вопросы, а я буду отвечать.

— Тебя как зовут?— спросила старуха для начала.

— Минаев Степан Данилович!

— Семейный?

— По второму разу.

— Разведшись или померла жена?

— Умерла,— сказал шофер.— Замечательная была женщина... Объясни мне, мать, если можешь, почему всякая сволочь живучее хороших людей?

— Не знаю,— сказала старуха.— Не буду врать.

— Третьего дня показывали у нас в Доме культуры кино. Нашли на Кавказе столетних стариков, сняли, как они чай пьют в саду, как прытко персики с дерева обирают. А я смотрю на них и думаю: какую же вы, заразы, спокойную жизнь прожили, если дотянули до ста лет!

— Может, невестки у них хорошие,— сказала старуха.— Или зятья.

Но шофер не слушал ее.

— Это ж сколько надо близких людей похоронить за такой срок, и чтоб душа не надорвалась! Это ж надо только об себе думать, чтоб так долго жить!.. Ты прикинь, мать, цифру подлости за сто лет: чего они насмотрелись на своем веку? Вон ты оглохла совсем, и душа в тебе держится на самом кончике...

— Верно,— сказала старуха.— Сработавшись я, устала уже маненько.

— А до ста годов тебе дудеть еще лет двадцать. Выдюжишь, как полагаешь?

— Куда мне,— сказала старуха.— И так зажилась.

— Ты с какого года?

— Не знаю, милый.

— Пенсию получаешь?

— Нету у меня пензии,— вздохнула старуха.

— А за что взяли сына?

— За вино.

— Самогон гнал, что ли?

— Да не.

— Убил кого?

— Спаси бог,— сказала старуха.— Стекло разбил.

— За стекла не садют.

— Он в ларьке разбил.

— Понятно,— кивнул шофер.— Значит, за кражу. И на какую сумму?

— Три четвертинки белого.

Дорога разворачивалась плоская, скучная, ни кустика по обочинам.

Пожилой шофер устал кричать, разговаривая со старухой, да и захотелось ему спать с новой силой. Он вел машину, высунув голову в боковое окошко, чтобы встречным ветром сдувало с лица сон.

В городе у вокзала он выгрузил старухину поклажу, снес ее на тротуар и пошел было к машине, но, оглянувшись, на глухую к городскому шуму бабку, совсем тощую и крохотную в толпе быстрых и уверенных людей, шофер матернул себя за свою дурью жалость, воротился и занес багаж в здание вокзала к кассам.

Старуха всю дорогу пока сидела в машине зажимала в кулаке трешку для расплаты с шофером. Попыталась было отдать ему деньги тотчас как он высадил ее и теперь снова протянула ему эту трешку, но он вторично не взял. Только сердито спросил:

— Камней ты сюда наложила, что ли?— И пнул ногой картонный ящик. — Харчи, небось?

— Продукты,— заулыбалась старуха.

— Сына-то как зовут?

— Славик.

— Сволочь твой Славик,— сказал шофер.— Ну, бывай здорова. Счастливо доехать.

И ушел.

Она не поняла, за что он на нее рассердился, но обрадовалась сэкономленной трешке. Можно было купить еще консервов — вон они выставлены рядом в вокзальном буфете,— да некуда было класть и боязно отходить от своих вещей.

Бабка осмотрелась обстоятельно, присев на деревянный вокзальный диван. Посторонних людей она нисколько не робела: за долгую жизнь старуха убедилась, что если кто ее утеснял или обижал, то были это всегда не посторонние, а люди, которых она знала.

До чего же удобно бабке ехать в этом вагоне! Ей досталась верхняя полка, просторная для ее худого недлинного тела. В головах стоял картонный ящик, под боком — чемодан, а места еще на полке — хоть пляши.

Проводница раздавала пассажирам за рублевку постельное белье, бабке тоже хватило, даже слишком: когда проводница разложила перед ней матрац, байковое одеяло, две чистые простыни, подушку, к ней наволочку и еще вафельное полотенце, старуха сказала:

— Куда мне столько-то за один раз?! Может, кому людям через меня не достанется?

Но проводница урезонила ее:

— По норме выдаю, как положено. Ехай, бабушка, не расстраивайся.

Народу в вагоне набилось немало, внизу сидели по двое на полке, над старухой, у потолка, тоже лежали, но это ей нисколько не мешало.

Началась обычная дорожная жизнь.

Чайников у соседей хватало, на первой же станции мужики сбегали за кипятком. Распоряжался в купе рослый детина-тракторист, возвращавшийся с женой из отпуска, с юга, к себе домой на север. Он тотчас же, как только проводница раздала белье, открыл кошелку с продуктами и стал выкладывать пакеты.

— Значит, так,— сказал он.— Имеем в наличности куру жареную, отварную говядину, крутые яйца и еще кое-чего по мелочи. Есть предложение, коллективно заправиться. Эй, парень!— обратился он к юноше, уже взобравшемуся на третью полку.— Забирай свою подругу, слазьте по-быстрому...

Юноша с девушкой, смущаясь, спустились вниз.

— Да мы сыты,— бормотнула девушка.

— Вербованные?— спросил детина.— Ясненько. Будем знакомы. Лично я — Ермолаев, в дальнейшем именуемый дядя Егор. А это моя супруга Галина... Бабушка, ты не тушуйся, давай к нам,— позвал он старуху, которая еще не обжилась в купе и примостилась пока на краешке скамейки.

Она тоже взялась было за свою авоську и стала вынимать из нее харчи, но Ермолаев остановил старуху.

— Ты погоди, мы до твоего продовольствия дойдем своевременно. По первости нам надо ликвидировать излишки.

Сидела еще в купе городская женщина, попавшая, видимо, в бесплацкартный вагон случайно — она писала письмо, подложив под листок бумаги книжку.

— Вино будешь пить?— спросил юношу Ермолаев.

— Спасибо, он не пьет,— быстро ответила девушка.

— Так. Расстановка сил ясная,— сказал Ермолаев.— В точности, как и у меня.

Разговаривая, он времени не терял — делил угощение: разломив курицу и разрезав мясо, разложил куски на газете.

Уже освоились в купе, попили чаю, поели и, видимо, не один раз.

— Я так располагаю,— говорит юноше Ермолаев.— Родина, это где тебя уважают, ценят

твою личность. Приезжал к нам в совхоз один лектор, я был с ним схлестнувшись...

— А тебя хлебом не корми, абы с кем схлестнуться,— перебила его жена.

— Ты погоди. Ежели б люди между собой не спорили, то мы б до сей минуты сидели на деревьях, как шимпанзе. Верно я говорю, парень?

— Верно. Но все-таки родина, по-моему, это местность, где человек провел детство, где живет семья, друзья, где природа знакомая...

— Вот-вот,— вскинулся Ермолаев.— И тот лектор мне так же заливал: березки, говорит, около родного крыльца... А что береза? Обыкновенное дерево. Их в Российской Федерации тыща миллионов, считай по сотне хлыстов на душу населения. Я ему говорю: природа, товарищ лектор, играет некоторое значение, но больше для зверья, для насекомых пчел. А человек живет среди людей. И которые люди его уважают, дают ему развернуться согласно общего смысла жизни, в том месте и состоит его родина. Верно я говорю, бабуля? Ты вот, например, куда наладилась?

— К сыну.

— А откудова, сама-одна живешь?

— Сама.

— Ясненько. Своим, значит, хозяйством,— поторопился вывести Ермолаев: у него была такая манера — угадывать наперед, что хочет ответить собеседник. — А теперь, значит, продала свой домишко, гроши — в тряпицу, а сама переезжаешь к сыну?

— Куда я перееду к нему,— сказала старуха.— В колонии он.

Ермолаев даже присвистнул.

— Ох ты, беда какая! По пьяному делу?

— По пьянке,— кивнула старуха.

— У нас зря не посадят,— сказала городская женщина, оторвавшись от своего письма. — Я сама была два года народным заседателем в суде. Какой номер статьи, по которой судили вашего сына?

— Номера не знаю,— сказала старуха.— А горе мое знаю...

Теперь и старуха потчевала соседей по купе всем, что запасла в дорогу: хлеб был, маслице, яички, наколотый кусковой сахар, заварка и дешевые леденцы. Было с кем и поговорить. Она не таилась от соседей — бабкина беда не казалась этим людям зазорной.

Городская пассажирка сказала:

— Мне этих пьяниц совершенно не жалко. Девяносто процентов преступлений исключительно от водки... Конечно, бабушка, вам-то от этого не легче. Вам, возможно, кажется, что вашего сына можно было бы и пощадить...

Старуха негромко спрашивает:

— А у тебя-то у самой дети есть?

— Есть. И я своими детьми довольна.

— Повезло, значит!— крутнул головой Ермолаев.

— Почему же повезло? Вероятно, мне удалось правильно воспитать их.

— А я, что ли, научила своего Славку вино пить?— рассердилась старуха.— Откель они берутся твои про́центы — от матерей, что ли? Отец в рот не брал хмельного, братья — тоже, трое полегли трезвые на войне...

— Не обижайтесь на меня, бабушка,— мягко сказала пассажирка.— Я ведь вас и не виню. Я только считаю, что необъяснимых вещей на свете не бывает. На все есть причина. Не в лесу же рос ваш сын. Значит, очевидно, школа виновата: семья и школа во главе угла...

— Позвольте!— взвился вдруг Ермолаев.— В огороде, на одной грядке огурцы — и то разные: который горький, который сладкий. Это огурец! В нем ни мозгов, ни нервов — одна вода... А я вам так скажу, гражданочка: ежели б все на свете можно было объяснить да дознаться истинной причины, то мы б уже давеча севрюжью икру хлебали половником.

— Об огурцах я вам ничего сказать не сумею,— улыбнулась пассажирка.— Думаю, что тут дело в агротехнике.

— Ну чего ты липнешь к человеку?— попыталась остановить Ермолаева жена.

— А потому липну, что чем больше живу на свете, тем чаще не понимаю... Хорошо. Ладно. Пес с ними, с овощами. Наука их превзойдет, на это я согласный... А вот мы с женой навещали дочь, рассчитывали погостить месяц, а ворочаемся домой на двадцатые сутки. Поясни людям, Галина, по какой такой причине.

— Да ну тебя,— отмахнулась жена.

— Совестно? Конечно, срам... Картина такая: перевели мы прошлый год дочке с зятем деньги на кооперативную квартиру, телевизор подарили на новоселье — мы с Галей получаем хорошо в совхозе. Зять говорит: я вам, Егор Иваныч, за вашу доброту возверну сторицей. У нас, говорит, Азовское море, у нас климат — приезжайте всякое лето гостевать в отпуск. Приехали сегодняшний год. Все правильно: Азовское море есть, климат есть...

— Будет, Егор!— дернула его за руку жена.

Но он уже не мог остановиться.

— Значит, покуда мы все свои отпускные не извели на них, покуда я ихний гараж шифером крыл — спали мы с женой в комнатах. А потом, значит, зять и говорит: поскольку у нас по вечерам, случается, засиживаются друзья и разговор наш для вас неинтересный, здоровее будет, если поставить вам две раскладушки на кухне. Ладно. Лежим с Галей на кухне, спать — не спим, промаялись с неделю. А в одно распрекрасное утро я ему и говорю: спасибо тебе, зятек, за твою ласку...

— Зачем врать-то, Егор?— снова перебила его жена.— Ты ему не так сказал.

— А как?

— Обозвал его.

— Возможно. Но только он ни грамма не оскорбился, а кинулся укладывать наше барахлишко. Такси вызвал, ручкой белой на прощанье помахал, паскуда такая...

Девушка спросила:

— Ну а ваша дочь? Я бы, кажется, за своих родителей...

Ермолаев ответил:

— Дочь наша по характеру — курица. Погоди, выскочишь замуж, поглядим на тебя...

Обняв девушку, юноша засмеялся.

— А у нас этой проблемы нет — мы детдомовские...

— Повезло вам,— крутнул головой Ермолаев.— Верно, бабушка, повезло им?— обернулся он к старухе.

— Господь с тобой,— сказала старуха. Какое ж это везенье — сиротство?

— Хорошо. Ну ты, например, не сирота, у тебя сын есть, а с чем осталась?

Затих вагон. Ночь.

Лежит бабка на своей второй полке. Вроде бы и спит, но слышен ее шепот:

— Песку сахарного надо бы поболе... Макарон — тоже. Масла растительного, дура, взяла всего три бутылки... Впору ли будет ему рубаха — шея, небось отощала...

На третьей полке, под самым потолком, над старухой, к девушке перелез юноша. Они лежат обнявшись.

— Смешные какие старики...— тихо говорит он.— И почему-то всегда обижаются. Как будто сами никогда не были молодыми...

Уже задремывая, она тихо просит:

— Ты мне немножечко пошепчи, а я тебе немножко посплю...

— Про чего пошептать?

— Про то, как мы будем жить...

На нижней полке ворочается Ермолаев, чиркнул спичкой, закурил.

Жена сказала:

— Задымил! Спят люди, выйди в тамбур.

Он погасил сигарету, потянулся за открытой бутылкой пива, налил в стакан, отпил, протянул жене.

Она не взяла. Говорит:

— И зачем было заголяться-то перед чужими людьми? Легче так, что ли?

Он молчит, отвернувшись к стене.

— Егор... Не переживай... Слышишь, Егор, не надо переживать...

Прогудел паровоз. Освещенный луной, мчится поезд, окна его темны.

Путь старухи приближается к концу.

Вагон опустел. За окнами мелкие станционные постройки и разъезды. Началась, очевидно, однопутка.

Кое-где остались в вагоне лишь военные: солдаты и офицеры.

Солдат опускает старухин багаж вниз, на пол.

Задолго до нужной станции, бабка уже совсем готова к выходу: убрала под чистую белую косынку спутавшиеся за дорогу реденькие седые волосы, ополоснула в умывальнике лицо, отряхнула от пыли юбку, жакет.

В пустом купе сидит она сперва у одного

окна, потом у противоположного, всматриваясь в незнакомую местность.

Проводница забирает постельное белье, простыни так и не тронуты: бабка, очевидно, спала на матраце, укрывшись одеялом.

На станции вышла старуха из всего длинного поезда одна. Поезд простоял с минуту — ушел, она посмотрела ему вслед.

Станционное здание было маленькое, бревенчатое, рубленое по-старинному, в хряпу.

В эти места уже вступила осень, густой напористый ветер сносил на сторону дым из трубы.

Ухватившись за веревку, обматывающую чемодан, старуха волоком поволокла его по земле к станции. Она не торопилась, присаживалась на чемодан передохнуть, спиной к ветру. Дотащившись таким путем до станционной избы, она снова села и, посматривая на свой картонный ящик, брошенный у рельсов, стала терпеливо дожидаться того доброго человека, кто поможет ей сладить с тяжелым грузом. Путевой обходчик шагает по шпалам, выстукивая время от времени длинным молотком по рельсам. Долговязый, седой, согнутый в пояснице своей жизнью и работой, он приметил сперва этот ящик на путях, а затем увидел и старуху у станционной избы.

Поднес к ней ящик.

— Здорово, тетка!— сказал он.— Вон куда тебя занесло.

— Какая ж я тетка?— улыбнулась старуха.— Я бабушка.

— А я дед,— сказал он.— Значит, для меня — тетка. Из каких мест сама?

— Из Подпорожья. На Ладоге.

— Ну, как там люди-то живут?

— Как сумеют,— сказала старуха.— По своей совести.

— А ежели ее нет — обходятся?

— Кой-как,— ответила старуха.— Мне на автобус надо, ты бы подсобил за ради бога.

— За ради бога, тетка, в тутошних местах только до ветра ходют.

— Так ведь я не даром, заплачу.

— А сколь дашь?

— Не знаю я ваших цен.

— Цена наша — две поллитры. Небось, везешь с собой?

— Нету. Деньгами возьми трояк, это я хорошо даю.

Они идут от станции к шоссе. Бабкин груз, связанный ремнем, перекинут через плечо обходчика.

Он остановился передохнуть.

— А соловьи у вас в Подпорожье водятся?

— Прилетают.

— И поют?

— Ишо как! Кошек у нас в поселке много, распугивают птицу, но которая очень хочет петь, все одно исхитряется — поет.

— И подсолнух у вас растет?

— Посадешь — вырастет.

— Желтый?

— А какой же иной? Не бывает другого. Они дошли до щебеночного шоссе, и тут же неподалеку оказался столб с автобусной жестянкой.

Обходчик сгрузил багаж с плеча на землю у столба, утер пот с лица.

Старуха отдала ему трояк.

— Вот, тетка; лет пятнадцать назад я б с тебя ни хрена не взял. А нынче я злой на людей.

— На меня-то почто́?— спросила старуха.

— На тебя, может, и не надо, — сказал обходчик. — Но только нет у меня возможности входить в кажного.

Он спрятал полученные деньги в кепку и надел ее на свои сивые лохмы.

— Тем более, ты мне туфтишь: водка у тебя есть, да ты ее бережешь для ВОХРа.

И зашагал он прочь, согнувшись под своей нелегкой злобой.

На остановке старухе повезло, ожидала она недолго, автобус пришел вскоре.

Погрузиться ей помогли пассажиры, опять какие-то военные. Села она у окна, из кармана жакета вынула письмо сына, сверяясь, верно ли едет.

Машина была старая, битая, грохотала по щебенке.

Щебенка шла вдоль редкого низкого леса, и хоть лес этот был хвойный, но зеленого цве-

та не имел, а был желтый — видно, рос на болотистой земле.

Перелетали через дорогу и вдоль нее сороки — старуха смотрела им вслед приветливо: они были такие же, как в Подпорожье.

Она сказала солдату, сидящему перед ней:

— Гляди-ко, и они сюда залетели.

— Кто? — не понял солдат.

— Сороки.

— Да им чего? — улыбнулся солдат. — Для них спецпропуска еще не завели... Птица свободная...

В жарко натопленном щитовом доме полыхает печь с открытой дверцей. Против стола майора-начальника стоит старуха. Она отдала ему сыновье письмо.

Взглянув на конверт, он тотчас сказал:

— Садитесь, пожалуйста, Алевтина Ивановна.

— Глухая я, — сказала старуха.

Она разобрала то, что он сказал, но подумала, что будет для него жальчее, если прикинуться более глухой, чем на самом деле.

Однако, погодя немного, села, вроде сама осмелилась.

— Сколько же, интересно, вам лет, бабушка? — громко спросил начальник.

— Восемьдесят, — соврала старуха.

— Герой, — сказал начальник. — До нас в таком возрасте еще никто не добирался... Как же мне с вами поступить?

— Хорошо поступи, сынок.

Она заплакала. Впервые за всю дорогу она устала и сейчас испугалась, что этот начальник может завернуть ее обратно в Подпорожье.

— Поступим так, — сказал начальник. — До пункта вашего назначения отсюда еще двадцать пять километров. Через час туда пойдет наша полуторка. Я прикажу подкинуть вас, пропуск вам оформят, о порядке свидания с осужденным узнаете на месте. Все, мамаша, можете быть свободной.

Когда она пошла к дверям, он посмотрел ей вслед и, вероятно, хотел добавить два или три каких-нибудь слова; у него было много разных слов: для общения с подчиненными, с руководством, с осужденными, с друзьями, но тех слов, которые ему вдруг захотелось сказать старухе, он быстро найти не смог.

И только когда она уже исчезла за дверью, приоткрыл окно и крикнул дежурному:

— Гражданку бабушку посадишь в кабину к водителю.

— А капитана Рудакова — куда?

— В кузове поедет. Скажешь, что я велел.

Сидит старуха в пустой, голой по стенам, комнате за длинным широким столом, обитым по столешнице оцинкованным железом.

Сидит она, одинокая, на табурете.

А с другого края стола, во всю его длинную длину — пустая скамья.

Сюда, в эту комнату для свиданий, контролер привел Славика.

Когда сын вошел впереди контролера, старуха хотела подняться на ноги, но, побоявшись упасть, не встала, а только пошевелилась навстречу.

Славик же бросился к ней.

Контролер шагнул было, чтобы придержать его, однако, взглянув на старуху, такую маленькую на своем табурете, такую ничтожную и безопасную, что вреда от нее произойти не могло никакого, контролер опустился на стул у дверей и закурил.

Славик обнял мать за плечи, пал лицом в ее сбившуюся косынку и всхлипнул.

— Теперь уж что, — сказала старуха. — Теперь ничего... Приехала я.

Она погладила сына по коротко стриженной голове.

— Не зябко без волос? Шапка-то где твоя?

От прижавшегося к ней осужденного пахло казенным, едким запахом, но сквозь него пробивался, как родник, тоненькой, еле различимой струйкой, знакомый старухе запах сына.

— Мыла я тебе привезла, — сказала она. — Уж больно это ваше казенное едучее.

Он все не отрывался от нее.

Она порылась в кармане своей длинной, свалявшейся за дорогу юбки, вынула горсть слипшихся леденцов и протянула их на ладони Славику.

Контролер от дверей сказал:

— Осужденный, займите положенное место за столом свиданий.

Старуха не расслышала его слов, однако она всякую минуту украдкой поглядывала на него, боясь его рассердить, и тотчас заметила, что лицо его переменилось, стало хуже, чем было.

— Слушайся, сынок, начальства, — сказала она покорным, даже угодливым голосом, который предназначался не сыну, а контролеру.

Они переместились за стол, и теперь сидели разделенные широкой длинной столешницей, обитой оцинкованным железом.

Славка был отощавший, но не сильно. Главное, что рассмотрела в нем старуха, была не худоба, а тоска. Одинокий, он сидел против нее в своей оттопыренной, жесткой робе, уши торчали неприкаянно на его голой бугристой голове. В глазах было пусто и обугленно, как в избе после пожара.

— Кланялась тебе Зинаида, — торопливо сказала старуха. — Велела передавать поклон. Леха уже бегает по полу, слова говорит, с лица похожий на тебя, ласковый такой, даром не ревет...

Слава смотрел на мать исподлобья, и она заговорила еще быстрее:

— Хотела я привезть от Зинки письмо, да забегались мы с моим отъездом, она и говорит, провожаючи меня: чем писать, мама, вы уж складнее Славику расскажете...

— Получил я от нее письмо, — сказал Слава. — Зря вы мне, мама, плетете...

Старуха запнулась, осторожно взглянув на сына, и спросила:

— Чего ж она тебе пишет?

— Небось, сами знаете — развода требует...

— И какое твое решение? — помолчав, спросила старуха.

Зло исмехнувшись, он ответил:

— У вас хотел спроситься.

— Дак ведь я, Славик, не советчица: при ком нахожусь — того и жальчее. И правду сказать: наобижал ты ее и веры в тебя лишил...

— Ладно, — оборвал старуху Славка. — Вот погодите, мама, выйду на волю — станете жить при мне. Я деньги накоплю — здесь плотют понемножку, начисляют...

— Вот и хорошо, — закивала старуха, — вот и ладно, вот и замечательно. Я, Славик, на здоровье еще крепкая, все могу робить, хозяйство будет на мне...

— Не плачьте, мама, — попросил он.

Суетливо вытирая слезы и улыбаясь, старуха пояснила:

— Оно само плачется.

— Один сын у вас оставшись, — сказал Славик. — Здоровущий боров — колом не убьешь. А радости вам от него ни грамма...

К вечеру им отвели комнату в том бревенчатом бараке, что стоял при входе в колонию. Часть помещения, с выходом наружу и в зону, занимала охрана, а в дальнем конце барака, по обе стороны коридора, расположены были маленькие комнаты для краткого жительства осужденного с родственниками. Заканчивался коридор просторной кухней. На дровяной плите здесь круглые сутки кипит большой артельный чайник — сюда приходят контролеры греться после дежурства.

Сейчас прапорщик Бобылев — крепкий приземистый старослужащий, росточка небольшого, на гнутых ногах, провел старуху по коридору и впустил впереди себя в эту кухню.

— На плите, — сказал он, — дозволяется вам готовить себе вольную пищу.

— Спасибо, детка.

— Звание мое — прапорщик, — сказал прапорщик: он не привык, чтобы его называли деткой. — Осужденного Кулигина мы пять суток не станем выводить на работу. Состоя с вами в родстве, он будет находиться при вас.

— Сын он мне, — сказала старуха. — Поскребыш. Уже и рожать по моим годам не надо было, а я надумала. За тридцать ему на прошлый май сполнилось. Двое на войне оставлены... Были б дочки, все ж таки легче...

— С правилами пребывания вы ознакомлены, — сказал прапорщик. — Сенники для вас набиты — вам указаны, лежат на койках. Постельные принадлежности в тумбочках. Можете отходить ко сну.

Он считал, что разговор окончен.

Однако старуха, уже украдкой оглядевшая кухню, спросила:

— А с чего это, милый, у вас чайник кипит? Никто не чаевничает, а он кипит?

Прапорщик ответил.

— Будут пить часа через два, когда сменятся с дежурства.

— Тогда б и запалили плитку. Это ж сколько надо дров перевести зазря!

— С топливом мы не ограничены, — сказал прапорщик.

Бабка уже поднадоела ему.

— Не видали разве: кругом лес, — добавил он, провожая ее по коридору к комнате.

— Дак у нас тоже лес кругом, — сказала старуха, — а за машину дров люди плотют по сорок целковых.

Впустив ее в открытую комнату — остальные были заперты, пустовали, — прапорщик сказал:

— Располагайтесь, гражданочка, по своему усмотрению. Осужденного Кулигина сейчас приведут к вам.

— Спаси тебя господь, детка, — сказала ему старуха на прощанье.

В комнате, по стенам, друг против дружки стояли две железные кровати, со свежими сенниками, с чистой постелью. Проход между ними был с полметра. Две табуретки высились в изголовье. Стол и два стула расставлены в начале комнаты подле дверей.

Простора старухе хватало, свет шел от окна, забранного решеткой между рамами.

В этой комнате она была хозяйкой.

Еще до прихода Славки она начала распаковывать привезенное богатство и раскладывать гостинцы на столе, на стульях. Ненужную бумагу выносила в кухню, сжигала в плите. Нашла здесь в уголке веник, подмела возле плиты выпавший пепел. Открыла шкафчик, рассмотрела две немытых закопченых солдатских котелка, какие-то грязные тряпки — положила все обратно.

А потом пришел Славка.

Они едят за столом, и старуха все подкладывает сыну, а он все уплетает, и она жалеет его и радуется — значит, не зря дожила до этого дня.

Едят по-крестьянски молча, сосредоточенно. Уже ночь на дворе, а она все потчует сына.

И, наконец, отвалившись от стола и посмотрев на разложенные пакеты и консервные банки, Славка сказал:

— А где ж вы, мама, столько денег набрали?

— Да ты ж прислал, Славик.

— А дорога? С чем же вы обратно поедете? Один билет небось тридцатку тянет.

— Есть у меня на обратный путь, есть, Славик, — торопливо сказала старуха и полезла к себе глубоко за пазуху.

Оборвав что-то там, она вынула тряпицу, развернула.

— И тебе, Славик, привезла. На-ко, заховай.

Деньги, двадцать рублей, он взял и, подумав мгновение, сунул их в гречневую крупу, в пакет.

Усмехнувшись, спросил:

— По облигациям, что ль, выиграли?

Старуха неуверенно закивала:

— Ага, ага, по облигациям...

— Врете, мама. Я же их еще когда снес Клавке в буфет, и мои и Зинкины. По штуке за кружку пива... — Он посмотрел в глаза матери. — А деньги ваши известо, где взяты: сами гнули хребет, я же знаю...

Старуха засмеялась:

— Ну, подхалтурила маненько, эка невидаль: не для чужого же — для родной крови...

Эту первую ночь старуха спит плохо, ворочается с боку на бок, подымается, подходит к окну, смотрит, не рассвело ли.

А Славка храпит и стонет во сне.

И когда он внезапно замолкает, мать беспокойно поглядывает в его сторону, вслушивается — жив ли, тут ли.

Раннее утро.

На кухне пьют чай прапорщик Бобылев и два контролера.

На блюдце лежат штуки три-четыре мятых пирожка.

Бобылев спросил:

— Откуда пироги? Чтой-то я у нас в столовке не видел таких.

— Бабка угостила, товарищ прапорщик.

— Зачем взяли? Не положено.

Молоденький контролер ответил:

— У ней с дороги остались, товарищ прапорщик. Она при нас и сама ела, и сын ее тоже ел.

— Это ихнее дело, что они кушают, а нам из их рук не положено.

Молоденький контролер отправил надкусанный пирожок обратно на блюдце. Второй контролер, постарше, успел заглотать свою порцию.

— У меня, товарищ прапорщик,— сказал молоденький, — прабабка в деревне точно такая же, как и эта старушка. Только ослепла уже совсем. А по избе ходит, по двору ходит — посторонний человек даже не заметит, что она слепая.

— Ну и что из этого следоваит?

— Ничего, — сказал молоденький. — Просто так.

— А я тебе разъясню,— сказал прапорщик. — Твоя прабабка тебе лично известна, она является как член твоей семьи военнослужащего. А эта старуха — мать судимого, и более никаких фактов мы про нее не имеем.

Контролер, который постарше, сказал:

— Да вообще-то, товарищ прапорщик, она безвредная бабка, видать же по ней...

Прапорщик хотел было ответить, но в кухню вошла старуха.

— Ребята, — сказала она, приближаясь. — Нет ли у вас какого-никакого корытца?

— Чего? — спросил прапорщик.

— Корытца. Или бадейки какой. Постирать бы мне с дороги.

Пылают дрова в плите. Присев на корточки, Славка подкладывает в топку поленья.

На плите кипит вода в банной шайке.

У окна кухни, пристроив вторую шайку на табурет, старуха моет в ней и оттирает песком всю наличную посуду: солдатский артельный чайник, котелки, кружки.

Подошел Славка, постоял подле матери.

— Говорите, чего еще помочь, мама?

— Выхлестни грязную воду да зачерпни свежей. Шайку ополосни...

Стирает старуха. Тут и свое бельишко, и дветри пары портянок, и куча кухонных тряпок.

А к вечеру они опять едят в своей комнате.

— Утром проснулась, — говорит старуха, — все жду, петухи запоют. Лежала, лежала, а они не поют.

Славка улыбнулся.

— Заместо петухов, мама, здесь собаки.

— Одно другому не мешает, — сказала старуха. — И коров не держат?

— Ну вы, мама, даете! — рассмеялся Славка.

Вошел в комнату замначальника по режиму. Прямо с порога сказал:

— С приездом, мамаша. Будем знакомы — капитан Рудаков... Да мы уж, кажется, виделись с вами: ехали вчера в одной машине.

Он протянул ей руку.

Здороваться за руку старуха еще не научилась за свои семьдесят четыре года, но сейчас постаралась сделать это правильно.

Капитан ей понравился: веселый с лица, чисто одетый, худой. Он сел на стул, осмотрел комнату, словно видел ее впервые, вроде пришел в гости, и спросил:

— Жалоб на условия свидания нет?

От волнения слух старухи обострился, она разобрала голос капитана и ответила, кланяясь:

— Всем я довольная, повидалась с сыном перед смертью.

Славка сидел на кровати не подымаясь, а старуха стояла.

— Вам, мамаша, помирать еще рано, — сказал капитан. — Вам еще сына надо доводить до кондиции. У тебя какой срок? — спросил он Славку.

— Три года — сказал Славка.

— Восемьдесят девятая?

Славка кивнул.

— Ну вот, мамаша, — сказал капитан, — был у вас, очевидно, брачок в воспитании сынка, разбаловали его — я вижу и сейчас целый «Гастроном» привезли ему, а нам, государству, приходится за это расплачиваться. Да вы садитесь, пожалуйста, мамаша, тянуться вам передо мной совершенно не надо.

Старуха села на кровать.

— Как жизнь-то в деревне? Как настроение людей? Боевое?

— В поселке мы живем, — сказала старуха.

— Поросенок небось есть? Козы? Огород? Картошечка своя? Капустка?

Она кивнула.

— Значит, руководите своим хозяйством — глава семьи! — Капитан вздохнул. — А я вот три года не был в отпуске. По совести сказать, ночами снится поле, пшеница по пояс, солнышко всходит за рекой... Деньги сыну привезли, мамаша? — внезапно спросил он в упор.

Она ответила, как учил сын:

— Все извела. Только на обратный билет оставшись.

— Покажите.

Она показала: три десятки лежали в пустой металлической коробке из-под чая.

— Имели место случаи, — сказал капитан, — когда приезжающие для свидания родственники привозили с собой деньги и передавали их осужденным. В результате — возможность пьянства и карточной игры в зоне.

Все это капитан проговорил в иной интонации, чем говорил до сих пор. Интонации его изменялись легко, как бы механически, но при этом всегда звучали вполне искренно.

— Сын ваш, — сказал капитан, — ведет себя в данное время хорошо, норму выработки выполняет и в нарушении режима колонии замечаний не имеет...

Капитан обернулся к Славке:

— Какие у тебя индивидуальные обязательства в работе над собой?

Славка ответил:

— Не пить чифирь и матерно не выражаться.

— Честно скажи — выполняешь?

— Выполняю, гражданин начальник.

— Значит, надо подновить их, твои обязательства. Народ нынче встает на трудовую вахту в честь наступающего праздника. Учти это...

Капитан поднялся.

— Вот, мамаша, сынка вашего мы подремонтируем морально, укрепим его уважение к правопорядку, и тогда получайте его себе на здоровье. Пусть тешит вашу старость... А теперь отдыхайте, мамаша, беседуйте с сыном, не буду вам мешать.

Он вышел, снова пожав неумелую руку старухи.

Она потянулась было за ним, но Славка придержал ее за плечо.

— Про пензию хотела спросить, — сказала старуха. — Может, он бы куда написал...

Сын был чем-то недоволен, перебирал пакеты на столе, хмуро молчал.

— Чего он говорил-то? — спросила старуха. — Будет тебе полегчание, Славик?

Он снова ничего не ответил, нашел кулечек с гречей, пошарил в нем и вынул спрятанные давеча двадцать рублей — четыре мятые пятерки.

Перепрятал их в макароны, свернув каждую пятерку трубочкой и запихнув их по одной в макаронину.

— Без меня не варите, мама, — велел он. — Я их пометил.

В коридоре барака молоденький контролер — мы его уже знаем — старательно чистит свои сапоги.

Подошла старуха, отдала ему стиранные портянки.

— Будешь переобуваться, надень чистые.

— Зря вы, бабушка: у нас же тут прачешная, специальная есть обслуга, стирает.

— Прачки-то — мужики?

— Конечно, мужики. Из осужденных.

— Дома не стирали, а здесь, значит, научились, — сказала старуха. — Ты сам-то, детка, городской или из деревни?

— Была деревенька, а нынче районный центр.

— Мать живая?

— Жива. И бабка и прабабка.

— Женатый?

— Гуляю пока. — Солдат улыбнулся. — А что, бабушка, думаете, пора жениться?

— На это дело поры нету: встрел хорошую девку — не упускай, веди в дом, послухай, чего мать про нее скажет.

— Канительно! — сказал солдат. — Я уж лучше сам разберусь,

— То-то вы сами лучше разбираетесь: мильён, поди, детей записано на баб — отцов своих в глаза не видели. И старухи матери сухой хлеб никогда не едят — всегда слезьми смоченный.

Молоденький контролер засмеялся.

— А ваш-то сын советовался с вами?

— Кабы советовался, ты б его нынче не караулил, — сказала бабка и ушла.

И снова ночь в комнате — предрассветный час. Еще не развиднелось, однако старуха уже подхватилась с постели.

Славка спал.

Она поправила на нем сползшее одеяло и вышла на кухню.

Здесь после ночного дежурства сидел у плиты прапорщик Бобылев. Разувшись и протянув закалевшие ноги к теплу, он дремал.

Увидев его, старуха воротилась в комнату, заползла под кровать, достала припрятанные бутылки водки и сложила их в свой фартук.

В полутемной кухне, освещенной лишь печным огнем, она приблизилась к Бобылеву.

Он обернулся моментом, словно бы и не дремал.

— Чего тебе, бабка?

Старуха развернула перед ним фартук.

— За это знаешь, что полагается? — строго спросил Бобылев.

Она не расслышала.

Наклонясь к ней, он крикнул:

— За это дело знаешь, что дают?

— По два восемьдесят семь отдала, — сказала старуха. — Или у вас дороже?

— У нас дороже! — сказал Бобылев. — У нас за такое дело срок дают. Вот составлю сейчас акт на тебя, и будешь ты, бабка, сидеть от звонка до звонка. На пару со своим Славкой...

Нисколько старуха не оробела. Она уже ничего не боялась. Поставив поллитра в шкафчик, она спокойно сказала:

— Со Славиком — я не против. Это можно, сынок.

— Неужто согласилась бы, бабушка? — удивился Бобылев.

— А чего? И у вас люди живут. Ты вон — живешь?

— Так я же, бабка, вольный.

— Нету твоей воли, — сказала старуха. — Вольный бывает только малый ребенок: захотел — в пеленки нафурил... А ты, солдат, на службе.

— Не в заключении все ж таки, — обиделся Бобылев. — Отслужу — у меня паспорт чистый, ехай на все четыре стороны.

— А рази в том состоит человек, какой у него на руках документ? — спросила старуха. — Ты столь значишь, сколь о тебе люди думают... А на вино, сынок, не обижайся — я вам к празднику привезла.

Прапорщик встал, обул нагретые у плиты сапоги и вынес такое решение:

— Для первого раза, бабка, не буду я составлять на тебя акт, по причине явки с повинной. Ограничиваюсь словесным внушением. Вино отымаю. Живи, бабушка, дальше согласно установленного режима.

И она стала жить дальше.

Старуха совсем перестала спать. Ей казалось, что таким способом она наращивает срок своего пребывания с сыном. Он дремал и днем, крепко спал ночами, а она колготилась подле него, прибиралась, варила.

Свободнее всего было вечером, когда колония затихала. Иногда только взлаивали сторожевые псы, однако это совсем не тревожило бабку — собаки брехали, как в поселке.

И вот в последний вечер, перед ее отъездом, они в комнате вдвоем со Славиком. Трезвый и ласковый, он был тут на глазах у нее.

Она закончила укладку своего барахлишка — набралось всего с узелок. В чемодан и в картонный ящик она сложила оставшиеся после пятисуточного едения харчи.

— Товарищей своих тоже угостишь, — велит она сыну — Тебя-то угощают?

— Угощают, мама.

Грустный, он сидит на кровати и смотрит на возню матери.

— Себе-то в дорогу ничего не взяли.

— Куплю на станции. В поезде, Славик, знаешь как спится — не до еды.

А он все смотрит и смотрит на нее, видит ее костлявость, худобу, узнает древнее ее тряпье, знакомое уже много лет.

Славка сказал:

— Кофте этой и юбке вашей юбилей можно справлять: им завтра в обед — двадцать лет.

— Дак кто же, Славик, надевает в дорогу обновку?

— А есть она у вас, обнова эта?

Она покивала головой, но глаз не подняла.

Он решительно встал вдруг, вынул кулек с макаронами, нашарил те четыре трубочки, в которых были спрятаны деньги, и спичкой ковырнул их наружу. Молча поднес эти двадцать рублей матери.

— Да что ты... Да что ты... — всполошилась старуха. — Вот крест святой, не возьму!..

— А не возьмете — пропью, — спокойно сказал Славка. — С дружками пропью, только свистну — набегут.

— Неужто пропьешь? — охнула старуха.

— Как дважды два.

И он сунул четыре пятерки ей в карман.

Уже совсем темно и тихо за окном. Только лают собаки.

Они сидят рядом на постели — мать и сын.

— Я срок споловиню, мама. Начальник обещался за хорошее поведение. Деньги вам буду высылать, вы их не копите, пищу себе в магазине берите хорошую, это ж до чего вы тощая — я глядеть не могу на вас...

Он заскрипел зубами и заплакал.

— Учительнице Вере Сергеевне скажите: вернусь — всю жизнь буду дрова ей колоть, только б она доглядала за вами... Дождитесь меня, мама,— просил он, размазывая слезы по лицу. — Не помирайте. Очень я вас прошу. Нету у меня никого на свете.

— Не помру, сынок. Дождусь, — посулила старуха.

Она не плакала.

И снова в вагоне много народа. Поезд идет быстро.

Под второй полкой, на которой лежит старуха, шумно и суетно. Едут с севера строители, рыбаки, студенты.

Играют в карты, поют под гитару, под баян. Едят беспрестанно то одни, то другие.

Старуха не сползала со своей полки. Ехала она теперь налегке — все оставила сыну. И сердце свое тоже кинула там — ехала пустая.

Настолько долго она лежала неподвижно, что, когда уже давно зажглись лампы в вагоне, какой-то бородатый студент даже перестал бренчать на гитаре и крикнул на все купе:

— Братцы! А ведь старушка-то наша ни разу не спускалась! Может, она дуба дала?

И встав на нижнюю полку, заглянул наверх.

— Бабушка, ты живая?

Она не откликнулась, только открыла глаза. И заглянув в них, студент сполз вниз.

В поселок старуха возвратилась среди дня. Дверь дома учительницы была на запоре.

Старуха присела на ступеньку крытого крыльца, положив подле себя свой узелок.

По двору бродила курица с цыплятами — нехитрая живность Веры Сергеевны.

Старуха порылась в бездонных карманах юбки, насбирала там крошек и посыпала на землю у ступенек.

Прибежал пес — молодой, веселый, — повизгивая, ткнулся бабке в колени.

— Признал, — сказал она, гладя его по голове. — Признал, Кабысдох...

Посидев немного и отдышавшись с дороги, старуха прошла на огород учительницы за забором. Картошка была уже выкопана, ботва валялась по всей земле.

Собрав ботву в кучу, бабка стала перетаскивать ее в яму подле помойки.

К дому подошла Вера Сергеевна, пошарила над крыльцом ключ, открыла дверь, и только тогда увидела на огороде старуху.

— Бабушка! — окликнула ее учительница.

Уже выпачканная в зелени, старуха выпрямилась, сколько могла, и двинулась к крыльцу, вытирая правую руку о кофту.

— Здравствуй, Сергеевна... Вернулась я... — Она протянула руку.

Учительница обняла ее за плечи.

— Ну, как съездила, бабуся?

— Хорошо съездила, Сергеевна... Очень я хорошо съездила...

И затряслась от слез.

Содержание журнала «Искусство кино» за 1977 год

Цифрами обозначен номер журнала

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

ДИСКУССИИ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

ЛАБОРАТОРИЯ

ПОРТРЕТЫ

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Содержание журнала «Искусство кино» за 1977 год

НА СЪЕМОЧНОЙ ПЛОЩАДКЕ

КЛУБ МОЛОДЫХ

ИНТЕРВЬЮ МЕЖДУ СЪЕМКАМИ

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

ПРЕМИИ

ЗА РУБЕЖОМ

СЦЕНАРИИ

ИНФОРМАЦИИ

НЕКРОЛОГИ

ФИЛЬМОГРАФИЯ

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 50-летием



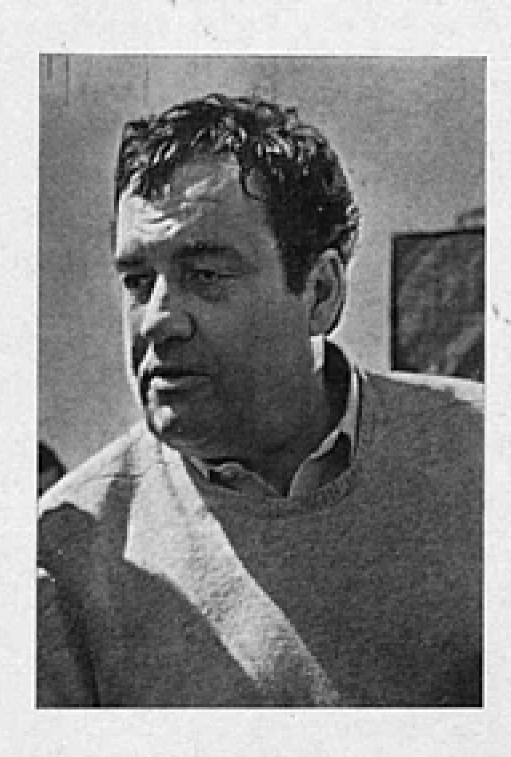
Ефремова Олега Николаевича, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР, снимавшегося в фильмах «Первый эшелон», «Война и мир», «Берегись автомобиля», «Три тополя на Плющихе», «Бег», «Живые и мертвые», «Случай с Полыниным», «Здравствуй и прощай» и многих других.

С 50-летием



Наумова Владимира Наумовича, кинорежиссера и кинодраматурга, народного артиста РСФСР, постановщика фильмов (совместно с А. Аловым) «Тревожная молодость», «Павел Корчагин», «Ветер», «Мир входящему», «Легенда о Тиле» и других.

С 50-летием



Рязанова Эльдара Александровича, кинорежиссера и кинодраматурга, народного артиста РСФСР, постановщика фильмов «Карнавальная ночь», «Гусарская баллада», «Берегись автомобиля», «Зигзаг удачи», «Ирония судьбы», «Служебный роман» и других.

С 50-летием



Таланкина Игоря Васильевича, кинорежиссера, народного артиста РСФСР, постановщика фильмов «Сережа» (совместно с Г. Данелия), «Вступление», «Дневные звезды», «Чайковский», «Выбор цели».

